# BIBLISCHE STUDIEN.

UNTER MITWIRKUNG VON

Prof. Dr J. v. BELSER in Tübingen, Prof. Dr M. FAULHABER in Strassburg i. E., Prof. Dr W. FELL in Münster i. W., Prof. Dr J. FELTEN in Bonn, Prof. Dr G. HOBERG in Freiburg i. Br., Prof. Dr N. PETERS in Paderborn

HERAUSGEGEBEN VON

Prof. Dr O. BARDENHEWER in München.

DREIZEHNTER BAND.

VIERTES HEFT.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG.
1908.
BERLIN, KARLSRUHE, MÜNCHEN, STRASSBURG, WIEN UND ST LOUIS, MO.

# DAS HOHELIED.

ÜBERSETZT UND ERKLÄRT

VON

**JOSEPH HONTHEIM** S. J.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG.
1908.
BERLIN, KARLSRUHE, MÜNCHEN, STRASSBURG, WIEN UND ST LOUIS, MO.

Imprimatur.

*Friburgi Brisgoviae,* die 5 Iunii 1908.

✠ **Thomas,** Archiepp̃s.

Alle Rechte vorbehalten.

Buchdruckerei der Herderschen Verlagshandlung in Freiburg.

# Inhaltsverzeichnis.


| | Seite |
|---|---|
| Prolegomena | 1 |
| I. Die Lehre der Kirche über das Hohelied | 1 |
| II. Das Hohelied als Allegorie | 2 |
| III. Die Personen des Hohenliedes; sein Zweck und das Mittel zu diesem Zweck | 5 |
| IV. Das Hohelied in seiner Beziehung zu den semitischen Hochzeitsspielen | 7 |
| V. Der historische Hintergrund des Hohenliedes | 9 |
| VI. Die Wohnung des Bräutigams und der Braut, ihre Eltern und Brüder | 9 |
| VII. Allgemeine Charakteristik der sechs Gesänge des Hohenliedes | 12 |
| VIII. Die Struktur der Gesänge des Hohenliedes | 18 |
| IX. Der Zustand des überlieferten Textes im Hohenliede | 25 |
| X. Der Verfasser des Hohenliedes | 26 |
| XI. Neuere Bearbeitungen des Hohenliedes | 30 |
| XII. Tabellarische Übersicht des Aufbaues des Hohenliedes | 31 |
| Kommentar | 33 |
| Das erste Lied (1, 1 bis 2, 7) | 33 |
| Das zweite Lied (2, 8 bis 3, 5) | 46 |
| Das dritte Lied (3, 6 bis 5, 1) | 56 |
| Das vierte Lied (5, 2 bis 6, 10) | 67 |
| Das fünfte Lied (6, 11 bis 8, 4) | 78 |
| Das sechste Lied (8, 5—14) | 90 |
| Das Hohelied | 97 |
| Das erste Lied (1, 2 bis 2, 7) | 97 |
| Das zweite Lied (2, 8 bis 3, 5) | 99 |
| Das dritte Lied (3, 6 bis 5, 1) | 101 |
| Das vierte Lied (5, 2 bis 6, 10) | 104 |
| Das fünfte Lied (6, 11 bis 8, 4) | 107 |
| Das sechste Lied (8, 5—14) | 110 |

# PROLEGOMENA.

## I. Die Lehre der Kirche über das Hohelied.

Auf dem fünften allgemeinen Konzil zu Konstantinopel (553) wurde Theodor von Mopsuestia unter anderem wegen seiner Erklärung des Hohenliedes verurteilt: „Ad haec autem despernit idem Theodorus et Canticum canticorum et sicut ad amatam sibi haec Salomonem scripsisse dicit, infanda Christianorum auribus de hoc exponens. Habet autem sic: ‚... Quae omnia oportet legentes librum cogitando nec ad impudicitiae hortationem putare esse conscriptionem sapientissimi et propter hoc odisse ..., nec collaudare codicem sicut habentem prophetiam dictationem bonorum ecclesiae. Si enim propheticam gratiam meruisset, mentionem alicubi Dei fecisset ... sed scire debent omnes aemulationis nuptialis codicem mensale canticum esse, sicut et de amore postea convivium Plato conscripsit“ (Migne, P. gr. LXVI 699—700). Man sieht, der Mopsuestener hat jede Beziehung auf Christus, ja die Inspiration des Buches selbst geleugnet und es auf gleiche Stufe mit dem Symposion des Plato gestellt. Deshalb wurde er verurteilt. Stets waren die heiligen Väter und alle kirchlich gesinnten Schriftsteller darin einig, daß unser Buch inspiriert sei, daß es nicht rein menschliche Dinge ohne jede Beziehung auf höhere Wahrheiten zum Gegenstande habe oder gar eine Anleitung zur Lüsternheit sei. Die gegenteilige Lehre wird von ihnen in den schärfsten Ausdrücken als Häresie gebrandmarkt. Speziell kamen sie auch darin überein, daß hier die Verbindung Christi mit der Kirche gefeiert werde. Man unterschied einen materiellen und geistigen Sinn und pflegte sich um den ersten nicht viel zu kümmern. Honorius von Autun (im 12. Jahrh.) glaubte, der materielle Sinn sei keine

leere Fiktion, sondern beziehe sich auf die Vermählung Salomons mit der Tochter Pharaos (Migne, P. gr. CLXXII 359). Diese Ansicht scheint nirgends Verwunderung oder Entrüstung hervorgerufen zu haben. Geglaubt hat es ihm keiner, bis später Bossuet und Calmet die Idee zu einigem Ansehen brachten. Hieronymus sagt einfach: „Salomon ... ecclesiam iungit et Christum sanctarumque nuptiarum dulce canit epithalamium“ (P. lat. XXII 547). Wir wollen nur noch Theodoret zum Worte kommen lassen: „Nonnulli eorum, qui canticum canticorum calumniantur ac spiritualem esse librum negant, fabulas quasdam ne aviculis quidem delirantibus dignas contexunt. Alii nimirum, quod sapiens Salomo de se ipso deque Pharaonis filia scripserit. Nonnulli autem eiusdem classis auctores pro Pharaonis filia sponsam esse Abisai Sunamitidem finxerunt. Quidam vero prudentius considerantes sermonem hunc regium appellarunt, ut sponsae nomine populus, sponsi autem rex intelligatur“ (P. gr. LXXXI 30). In modernen Kommentaren kann man lesen, Hitzig oder Stade hätten die Entdeckung gemacht, die Braut des Hohenliedes sei die Sunamitin Abisag (3 Kg 1, 3; 2, 17). Man sieht hier, daß dieser Einfall den Exegeten schon über tausend Jahre bekannt ist. Über die Lehre der Väter vgl. Grandvaux bei Le Hir, Le cantique des cantiques (1883) 1—74.

Aus dem Gesagten ergibt sich klar als Lehre der Kirche: 1. Das Hohelied ist ein vom Heiligen Geiste inspiriertes Buch; 2. es behandelt nicht rein menschliche Dinge ohne jede Beziehung zu höheren übernatürlichen Wahrheiten. — Über die vereinzelten Angriffe, welche die göttliche Autorität des Buches wegen seines anscheinend rein weltlichen Charakters bei Juden und Christen erfuhr, vgl. Cornely, Introductio in U. T. libros sacros II, 2, n. 218.

## II. Das Hohelied als Allegorie.

1. Abgesehen von aller Autorität, ist es für den Katholiken, dem ja die göttliche Inspiration des Buches feststeht, mehr oder minder selbstverständlich, daß das Hohelied in

geistigem Sinne die Verbindung Christi mit der Kirche darstellt. Materiell betrachtet hat es ja, wie alle zugeben, eine ideal verklärte bräutliche oder eheliche Liebe zum Vorwurf. Daneben halte man jetzt, was der Apostel von dieser Liebe sagt: Sacramentum hoc magnum est; ego autem dico in Christo et in ecclesia. Die Ehe ist also nach der Lehre des Apostels ein großes und heiliges Sakrament, das die Vereinigung Christi und der Kirche mystisch bezeichnet. Wer wird nun glauben, daß ein vom Heiligen Geiste inspiriertes Buch die eheliche Liebe einzig ihrer materiellen und sinnlichen Seite wegen zur Darstellung bringe ohne Rücksicht auf ihre geistige und übernatürliche Bedeutung? Der inspirierende göttliche Geist wenigstens hat die höhere Ausdeutung beabsichtigt und in diesem Sinne das Buch der Kirche übergeben. Ich glaube sogar, natürlich ohne andern meine Ansicht aufdrängen zu wollen, daß es dem Hohenliede nicht (oder höchstens ganz nebenher) um die Darstellung der Ehe als solcher zu tun ist, sondern daß es dieselbe einzig (oder fast einzig) als Bild gebraucht für die übernatürliche Verbindung Gottes mit dem Menschen. Deshalb nenne ich das Hohelied eine Allegorie, deren eigentlichster Sinn eine höhere übernatürliche Wahrheit ist, während die Schilderung der ideal verklärten ehelichen Liebe (ganz oder fast ganz) als Darstellungsmittel zu gelten hat. Man mag sie den uneigentlichen (oder weniger eigentlichen), den materiellen Sinn des Buches nennen. Deshalb glaube ich weiterhin, daß auch der menschliche Schriftsteller, dessen sich der Heilige Geist zur Abfassung des Buches bediente, sich dieses übernatürlichen Sinnes bewußt war und denselben intendierte. Eine neue eigentliche Offenbarung war dazu nicht nötig, obgleich ich geneigt bin, dieselbe anzunehmen. Denn dem Alten Testament war die Idee nicht fremd, die Verbindung Jahwes mit seinem Volke unter dem Bilde einer Ehe darzustellen[1]. — Das Hohelied schildert also eine ideale eheliche Liebe, insofern sie ihrer Natur nach Bild ist

[1] Is 54; Jr 2, 2; Ez 16, 8 ff; Os 2, 18 ff usw.

für die Vereinigung Jahwes mit seinem Volke. Das Hohelied, sage ich, stellt die Vereinigung Jahwes mit seinem Volke dar, folglich auch die Verbindung Christi mit der Kirche, die Verbindung Gottes mit jeder menschlichen Seele, besonders die Verbindung mit einzelnen hochbegnadeten Seelen, z. B. der allerseligsten Jungfrau. — Alles, was ich hier als meine Ansicht über den allegorischen Charakter des Hohenliedes auseinandergesetzt habe, ist auch die gewöhnliche, um nicht zu sagen einstimmige Lehre der Väter und Theologen[1].

2. Unsere gegenwärtige Untersuchung beschäftigt sich ausschließlich mit dem materiellen Sinn des Hohenliedes. Die höhere Ausdeutung überlassen wir einstweilen andern[2]. Man könnte glauben, eine solche Trennung lasse sich nicht durchführen. Denn der übernatürliche Sinn habe ja die Ausgestaltung des Bildes und seiner Teile beeinflußt, so daß das Bild ohne Rücksicht auf seinen höheren Sinn sich nicht begreifen lasse. Ich glaube, daß dem nicht so ist. Es hat, scheint mir, dem Heiligen Geiste gefallen, das höhere Licht in unserem Buche so zu verbergen, daß das natürliche Auge nichts von demselben bemerkt. Unser Buch läßt sich auch vom rein natürlichen Standpunkte als eine inhaltlich und formell abgeschlossene, tadellos abgerundete Einheit verstehen, als Darstellung einer idealen ehelichen Lebensgemeinschaft (die freilich ihrer Natur nach Bild einer höheren Wahrheit ist und sein soll; vgl. Proleg. III, 2). Nur der Glaube an die göttliche Inspiration unserer Schrift, den allein die Autorität der Kirche uns vermitteln kann, eröffnet dem Geiste den Einblick in ihre höhere Wahrheit. Man erlaube uns also, eine getrennte Erklärung zu versuchen. Es dürfte sich da Gelegenheit bieten, der höheren Ausdeutung einige kleine Dienste zu leisten. Ich wäre dann für meine Mühe reich belohnt. In

[1] Auch die jüdische Überlieferung hat das Hohelied immer nur allegorisch erklärt.

[2] Allegorische Andeutungen findet man in reicher Fülle in den 86 Reden des hl. Bernhard über die zwei ersten Kapitel des Hohenliedes. Vgl. auch Gietmanns Kommentar.

der Tat scheint es mir, daß auch die unerschrockensten Allegoristen nicht immer jener jungfräulichen Reinheit vollkommen gerecht geworden sind, die in unserem Buche überall herrscht, selbst wenn man es rein materiell betrachtet. Sie scheinen fast zu glauben, als finde sich im Hohenliede mancher Anstoß, der nur durch höhere Ausdeutung gehoben werden könne. Dieser Ansicht widerspreche ich mit aller Entschiedenheit. Ich glaube, daß in unserem Buche höhere Wahrheit in absolut edler Schale geboten werde. Die Schale ist edel auch in sich, nicht bloß durch ihren kostbaren Inhalt.

3. Was wir also im folgenden über den Inhalt des Buches sagen (wenn wir z. B. meinen, es sei die Schilderung einer idealen ehelichen Liebe), gilt nur, wenn wir die bloß materielle Seite desselben ins Auge fassen (die Schilderung der idealen natürlichen Liebe ist eigentlich eine Schilderung der Liebe zu Gott und Christus). Wenn wir behaupten, ein Ausdruck (z. B. das Weinhaus 2, 4) sei metaphorisch oder bildlich, so meinen wir, er sei bildlich schon in Bezug auf den rein materiellen Sinn der Schrift. Wir statuieren dann also gleichsam ein Bild zweiten Grades. Der bildlich ausgedrückte Gedanke ist selbst wieder Bild oder Bestandteil eines Bildes für eine höhere Wahrheit, für die Verbindung Christi mit der Kirche. Man erkennt leicht, daß Bilder dritten und höheren Grades möglich sind, wenn dieselben in Wirklichkeit auch selten oder nie vorkommen.

## III. Die Personen des Hohenliedes; sein Zweck und das Mittel zu diesem Zweck.

1. Das Hohelied besteht aus Gesängen, die einem Bräutigam und seiner Braut in den Mund gelegt werden. Nur selten sprechen andere Personen ein paar Worte: der Chor des Volkes (3, 6—11; 7, $1^{ab}$; 7, $1^{ef}$; 7, 2—8; 8, $5^{ab}$); der Chor der Jungfrauen Jerusalems (5, 9; 6, 1); der eine Bruder der Braut (8, 8); der andere Bruder (8, 9). Einmal tragen Bräutigam und Braut gemeinschaftlich ein Liedchen vor (2, 15). Von den 200 Zeilen des Liedes fallen 169 auf die beiden

Brautleute (70 auf den Bräutigam, 97 auf die Braut, 2 auf den Chor der beiden), 23 auf den Chor des Volkes, 4 auf den Chor der Jungfrauen, 4 (d. i. je 2) auf die beiden Brüder.

2. Der Zweck des Hohenliedes (materiell betrachtet) ist Anleitung zu einer vollkommenen ehelichen Liebe und Lebensgemeinschaft nach ihrer idealen Seite, der Seelengemeinschaft. Deshalb heißt die Braut Schwester (4, 8 bis 5, 1), der Bräutigam Bruder (8, 1—2). Die andern Seiten des ehelichen Lebens (Kindererzeugung, Erziehung usw.) werden nicht geleugnet, es wird von ihnen bloß abstrahiert. Das hängt mit dem weiteren Zwecke unserer Dichtung zusammen, Allegorie und Ausdruck für höhere übernatürliche Wahrheiten (Verbindung Gottes mit der Seele und mit der Kirche) zu sein. Für diesen eigentlichen und höchsten Zweck des Hohenliedes hätte die Darstellung der andern Seiten des ehelichen Lebens kaum Bedeutung gehabt. Doch ließe sich, auch abgesehen von dieser allegorischen Natur des Hohenliedes, die Beschränkung auf die ideale Seite des ehelichen Lebens immerhin noch begreifen. Man kann also seine Bestimmung, Allegorie zu sein, aus dieser Beschränkung nicht eigentlich und streng beweisen. Vgl. Proleg. II, 2. Aber eine gewisse Bestätigung und Empfehlung der allegorischen Auffassung ist in dieser Erscheinnng denn doch anzuerkennen.

3. Um jenen Zweck des (materiell betrachteten) Hohenliedes zu erreichen, wird die Entwicklung der ehelichen Liebe nach ihrer idealen Seite uns vor Augen gestellt, von ihren ersten noch vor der Ehe liegenden Anfängen bis zu ihrer Vollendung. Es wird fingiert, als sei die Braut noch im Hause der Mutter, in dessen Nähe Bräutigam und Braut sich zufällig das erste Mal treffen, wobei sie gleich eine lebhafte gegenseitige Zuneigung fassen (1, 2 bis 2, 7), die sich allmählich befestigt (2, 8 bis 8, 4) und mit der definitiven Heimholung der Braut ins Haus ihres Mannes endet (8, 5—14). Dieser Prozeß wird uns in einer Reihe von sechs Gesprächen vor Augen geführt.

4. Bräutigam und Braut, die diesen Entwicklungsprozeß der ehelichen Liebe nach ihrer idealsten Seite uns darstellen, sind bereits vermählt (Proleg. IV, 1). Wenn sie nun voreheliche Verhältnisse uns vor Augen führen, bleiben die Darsteller sich bewußt, daß sie tatsächlich bereits Eheleute sind, und dieses Bewußtsein hat, wie man annehmen darf, auf die Form der Darstellung zurückgewirkt, indem die in der poetischen Fiktion noch Unvermählten, welchen der Ehevertrag erst bevorsteht, bereits als Vermählte sich kennen und zuweilen demgemäß sich benehmen. Es findet also eine gewisse Vermengung zweier Standpunkte statt, welche den Realisten etwas stören mag, aber einem Idealisten gleich unserem Dichter keine Skrupel bereitet, wenn er so den Zweck seiner Darstellung nur besser erreicht. — Der Verkehr zwischen Braut und Bräutigam im Hohenliede vollzieht sich überall in streng jungfräulichen Formen, wenn auch vielleicht mit Beiseitelassung mancher Reserven, die zwischen Unvermählten gebräuchlich sind. Die vermählten darstellenden Personen identifizieren sich mit den (in den drei ersten Gesprächen) noch unvermählten dargestellten Personen und übertragen bis zu einem gewissen Grade ihre Attribute auf diese. Doch lege ich auf diese Bemerkung keinen Nachdruck. Man kann alles im Hohenliede genügend erklären, auch wenn man nicht daran denkt, daß die Darsteller schon vermählt sind.

## IV. Das Hohelied in seiner Beziehung zu den semitischen Hochzeitsspielen.

1. Das Buch nimmt vielfach Rücksicht auf die im Orient üblichen Hochzeitsspiele, die eine Woche dauern. Die Anleitung zur idealen ehelichen Lebensgemeinschaft nähert sich so bis zu einem gewissen Grade den Formen eines mehrtägigen Hochzeitsspieles. Die sechs Lieder entsprechen, wie es scheint, den sechs Tagen zwischen der Vermählung und dem formellen Abschluß der Hochzeitsfeier am achten Tage. Jedes der sechs Gespräche hat die Ereignisse eines einzigen Tages zum Vorwurfe, und so werden sechs unmittelbar auf-

einanderfolgende Tage, also die (fingierten) Ereignisse einer Woche, uns vor Augen geführt in einem Spiele, das auch selbst eine Woche dauert. Gerade wegen dieser Beziehung unseres Buches zur semitischen Hochzeitsfeier (der sog. „Königswoche") glaube ich, daß wir in der vorhin (III, 4) beschriebenen Weise Braut und Bräutigam als bereits vermählt zu denken haben, zumal auch so eine gewisse Freiheit des Verkehrs sich vielleicht etwas vollkommener erklärt und nichts im Buche dieser Ansicht widerspricht. Haben auch die Väter diese Anklänge an die orientalische Hochzeitsfeier im Auge, wenn sie unsere Schrift carmen epithalamium nennen?

2. Den orientalischen Hochzeitsgebräuchen gemäß wird in unserer Schrift die Abschließung des Ehevertrags (3, 6 bis 5, 1) von der Heimholung der Braut ins Haus des Gemahls (8, 5—14) unterschieden. Im Hohenliede wie in den Hochzeitsspielen begegnet uns der sog. Wasf (Loblied) auf den Bräutigam (5, 10—16) und die Braut (4, 1—7; 6, 4—10 7, 2—6), wobei die Körperteile der Reihe nach genannt und gepriesen zu werden pflegen. Auch der in den Hochzeitsspielen übliche „Schwertertanz" hat ein Analogon im Hohenliede (6, 11 bis 8, 4). Hier wie dort werden Bräutigam und Braut als König und Königin bezeichnet; hier wie dort vollzieht sich alles im Rahmen einer Woche. Das Hohelied spielt im Frühling (2, 11—15; 6, 11; 7, 12—13); die Hochzeiten werden im Orient gern im Frühling gefeiert. — Über die Hochzeitsgebräuche der Orientalen findet man schätzenswertes Material von Wetzstein bei Franz Delitzsch in seinem Kommentar zum Hohenliede (1875), ferner bei Dalman, Palästinischer Diwan (1901)[1].

[1] Doch muß man sich hüten, beim Vergleich des Hohenliedes mit den Hochzeitsspielen zu weit zu gehen. Dalman (a. a. O. S. XII) erhebt Einspruch und bemerkt unter anderem: „Nebenbei sei — im Interesse der Auslegung des Hohenliedes — auch erwähnt, daß nicht der Frühling, sondern der Herbst in ganz Palästina die beliebteste Zeit zu Hochzeiten ist, weil man dann aus dem Ernteertrag das zur Brautzahlung nötige Geld gelöst hat und außerdem nach Vollendung des Dreschens müßige Zeit besitzt."

## V. Der historische Hintergrund des Hohenliedes.

Bräutigam und Braut werden in unserem Gedichte oft als König und Königin bezeichnet (1, 4 12 17; 6, 11; 7, 2 6): eine in den orientalischen Hochzeitsspielen allgemein übliche Fiktion. Und zwar nimmt der Bräutigam gern die Rolle Salomons an (3, 7 9 11; 6, 8; 8, 12), der eben der bekannteste, größte und glücklichste aller Könige gewesen ist. Dementsprechend heißt die Braut Sulamith (7, 1), welches einfach ein Femininum zu Salomon ist, wie Caja zu Cajus. Die Freundinnen der Braut müssen also als Töchter Jerusalems auftreten (1, 5 usw.). Doch das sind alles nichts als poetische Fiktionen, die auf jedes Hochzeitspaar passen. Unser Lied ist in keiner Weise für eine bestimmte historische Situation berechnet, etwa für die Verbindung Salomons mit der Tochter Pharaos oder mit der Sunamitin Abisag. Es läßt sich mit absolut gleichem Rechte auf jedes beliebige (gehörig idealisierte) Brautpaar anwenden. — Deshalb sind die Brautleute durchaus nicht immer als König und Königin oder als Salomon und Sulamith gedacht. 1, 7—8 (und nur hier) tritt er auf als Schäfer, sie als Ziegenhirtin.

## VI. Die Wohnung des Bräutigams und der Braut, ihre Eltern und Brüder.

1. Die Braut des Hohenliedes wohnt im Hause ihrer Mutter mit ihren beiden Brüdern; Schwestern werden nicht erwähnt. Der Vater ist schon lange gestorben. Denn die Braut stand von jeher unter der Zucht ihrer Brüder (1, 6), und der Bräutigam muß die Braut von ihnen, als den bisherigen Hütern der Braut, sich erkaufen (8, 5—14). Die Mutter scheint noch zu leben (6, 9). Jedenfalls ist sie noch nicht lange tot. Denn ihr verdankt Sulamith ihre gute Erziehung (8, 2). Doch tritt die Mutter überall völlig in den Hintergrund. Als der Bräutigam im Hause erscheint, um die Braut definitiv in Empfang zu nehmen, geschieht nur der zwei Brüder Erwähnung (8, 5—14). Von der Mutter abstrahiert der Dichter da ganz und gar, als existierte sie nicht.

2. Das elterliche Haus, in dem die Braut wohnt, befindet sich auf einer kleinen Anhöhe, etwa auf einer niederen Bergterrasse, hinter der das Gebirge noch bedeutend höher steigt. Es hat keine unmittelbare Nachbarschaft, sondern liegt in einer gewissen Abgeschlossenheit zwischen Gärten und Wäldern. Unten im Tale fließt ein lieblicher Bach; es ist dort ein Nußgärtchen, zu dem die Braut gern hinabsteigt, um den Bach entlang zu lustwandeln (6, 11). Zu beiden Seiten des Baches im Tale und an den Abhängen stehen Weinreben und Granatbäume (6, 11; 7, 12). Vor dem Hause bis hinab zum Bache scheinen Gärten, darunter jenes Nußgärtchen, angelegt zu sein mit edeln Fruchtbäumen. Zu diesen Bäumen gehört auch derjenige, unter welchem die Liebenden im ersten Gespräche zunächst stehen (1, 2—8) und dann sitzen (1, 9 bis 2, 7). In einiger Entfernung sind Haus und Gärten eingerahmt von stolzen Zedern, die hoch zum Himmel ragen gleich Säulen eines königlichen Palastes (1, 17[a]). Zwischen diesen Zedern entfalten dicht gedrängt stehende Zypressen ihr reiches Nadelwerk und bilden so zwischen den Zederpfeilern gleichsam die Wände des Palastes (1, 17[b]). Diese Nadelhölzer bedecken offenbar die Berge den Bach entlang und ziehen sich wohl hie und da bis zum Bache selbst hinab. — Man frage nicht, ob es möglich sei, daß Apfelbäume, Nußbäume, Weinreben, Granaten, Zedern und Zypressen so nahe nebeneinander wachsen. Der Dichter fingiert es so, mag es möglich sein oder nicht. Es genügt, daß man es sich vorstellen könne. Wir haben eine Allegorie, keine Geschichte.

3. Der Bräutigam wohnt in einem Städtchen in einiger Entfernung (etwa 20 bis 40 Minuten) vom Hause der Braut. Wir sehen, wie die Braut zweimal (3, 1—5; 5, 2 bis 6, 10) des Nachts aufsteht und ihren Bräutigam in der Stadt sucht. Beide Male gewinnen wir den Eindruck, die Entfernung vom Hause der Braut könne nicht groß gewesen sein. Ein anderes Mal lustwandelt die Braut im Tale den Bach entlang auf und ab. Plötzlich steht sie vor dem Bräutigam und seinem Gefolge. Sie wird eingeladen, den Schwertertanz vor ihnen aus-

zuführen. Nachher führt sie dann der Bräutigam in seinen „Palast“. Man hat ganz den Eindruck, als spiele die Szene in unmittelbarer Nähe des Städtchens. Trotzdem hatte die auf- und abgehende Braut sich nicht weit von ihrer Wohnung entfernt (6, 11 bis 8, 4).

4. Der Weg zum Städtchen führt in einer Windung, wobei man einen oder mehrere Hügel umgeht, den Bach entlang abwärts. Das Bachtal mündet schließlich in eine größere Ebene, an deren Rand, an jene Hügel angelehnt, die Stadt liegt. Diese Stadt wird natürlich in der Vorstellung der Braut und des Dichters zu einem Jerusalem (3, 5; 5, 8 16); und der Bräutigam ist der bedeutendste Mann in diesem Jerusalem, er ist der König von Jerusalem, er ist der herrlichste König, er ist Salomon (3, 7 9). Die Ebene vor dem Städtchen wird zur Steppe, von der man nach der heiligen Stadt aufsteigt (3, 6). — Aber auch umgekehrt wird einmal das Haus der Braut zu einem Jerusalem, und man steigt von der Stadt des Bräutigams her das Bachtal hinauf zu diesem Jerusalem, wie man aus der Steppe nach der heiligen Stadt hinaufgeht (8, 5).

5. Will man vom „Palaste“ des Bräutigams aus zur Wohnung der Braut gelangen, so braucht man natürlich nicht den Bach entlang sich um den Hügel zu winden; man kann auch in jugendlicher Kraft über jenen Hügel hinweghüpfen und über die Berge springen und so direkt und in gerader Linie das Haus Sulamiths erreichen. Die sittsame Braut wählt selbstverständlich stets den Weg durchs Tal. Das wird dreimal (3, 6—8; 6, 11—12; 8, 5) ausdrücklich gesagt, ist aber auch überall sonst (3, 1—5; 5, 2—16) anzunehmen. Ebenso selbstverständlich aber ist es, daß der Bräutigam auf seinem Wege zur Braut, wenn er allein ist, sich nicht um die Hügel windet, sondern munter und rüstig „über die Berge springt“. Das wird 2, 8—9 ausdrücklich gesagt und ist 5, 2—6 vorauszusetzen.

6. Diese Stadt und das in idyllischer Einsamkeit gelegene Haus der Jungfrau existieren natürlich nur in der Phantasie

des Dichters; die Schilderungen können aber mehr oder weniger leicht überall auf zwei beliebige Wohnungen angewandt werden, wie ja der Dichter selbst sie zuweilen auf Jerusalem bezieht. Man muß eben das Fehlende durch die Phantasie ergänzen, von dem Störenden abstrahieren und die vorhandenen (wenn vielleicht auch noch so verborgenen und entlegenen) Ähnlichkeiten feinsinnig aufspüren. Der Dichter hat ja, um solche Applikationen zu erleichtern, seine Angaben ziemlich unbestimmt und allgemein gefaßt. — Ich habe mich hier bei diesen Dingen etwas länger aufgehalten. Der Kommentar wird dadurch entlastet. Und sogar in diesen unscheinbaren Umständen offenbart sich die Kunst des Dichters und seine feine psychologische Berechnung, es offenbart sich auch die Einheit des Hohenliedes.

7. Von Geschwistern des Bräutigams ist nie die Rede, ebensowenig von seinem Vater. Er ist offenbar tot und hat dem Sohne die „Herrschaft über Jerusalem“ hinterlassen. Dagegen lebt die Mutter noch. Sie hat ihrem Sohne für den Tag seiner Vermählung eine kostbare Krone geschenkt (3, 11).

## VII. Allgemeine Charakteristik der sechs Gesänge des Hohenliedes.

1. Das Hohelied zerfällt zunächst in zwei Teile mit je 3 Gesängen, je 21 Strophen und je 100 Zeilen, so daß das ganze Buch 6 Lieder, 42 Strophen und 200 Zeilen umfaßt. Der erste Teil (1, 2 bis 5, 1) schildert das Keimen und allmähliche Wachstum der Liebe. Der zweite Teil (5, 2 bis 8, 14) stellt die Liebe dar in ihrer Reife und Vollendung.

2. Das erste Lied (1, 2 bis 2, 7) stellt dar, wie Braut und Bräutigam sich zum ersten Male begegnen und sofort in edler Liebe zueinander entbrannt sind. Wir sehen, wie die Liebe zum ersten Male ins Bewußtsein tritt und in freundschaftlichem Austausch der Gefühle einen Ausdruck sucht und findet. Man kann diesem Gespräch die Aufschrift geben: Die erste Begegnung der Liebenden und das Keimen der Liebe.

Die Vermählten stehen unter einem Obstbaume (2, 3 5; 8, 5) in unmittelbarer Nähe der elterlichen Wohnung der Braut (8, 5). Sie treffen sich hier zum ersten Male in ihrem Leben (8, 5). Der Bräutigam hat, so dürfen wir uns vorstellen, als er hinausgegangen war, sich an der schönen Frühlingsnatur zu freuen, von weitem die unvergleichliche Jungfrau neben dem Hause ihrer Mutter unter dem Obstbaum erblickt, von wo sie in das Tal hinabschaute, versunken in die Herrlichkeiten der Landschaft. Voll Bewunderung hat er sich ihr genähert. — Braut und Bräutigam sind ganz allein. Die Töchter Jerusalems werden zwar angeredet (1, 5; 2, 7); aber das ist eine Apostrophe an Abwesende. Die Mutter und Brüder, die im Hause nebenan sein könnten, existieren heute für den Dichter nicht. Die Szene hat keine Zeugen. — Die Braut, scheint es, bemerkt den Bräutigam erst, als er unmittelbar vor ihr steht. Er schaut auf sie, sie auf ihn. Dieser eine Blick genügt, um die Herzen gegenseitig zu fesseln, das ganze Vertrauen zu erobern und die Lippen der Braut zur freimütigsten Bitte um Liebe zu öffnen. Die Braut nennt den Geliebten erst sehr zurückhaltend „er“ (1, $2^a$), dann etwas kühner „du“ (1, $2^b$), dann symbolisch „o König“ (1, $4^b$), dann ganz unverhüllt „du, den meine Seele liebt“. Sie findet Entgegenkommen. Der Gesichtsausdruck des Geliebten, mit dem er herankam und mit dem er ihre Worte aufnahm, hat es ihr verraten und ihre Rede stets kühner gemacht. Jetzt öffnet er seine Lippen, um auch ihr ausdrücklich seine Liebe zu erklären. Er nennt sie „o du schönste der Frauen“ (1, $8^a$). Nun setzt man sich — der Bräutigam geht mit seinem Beispiel voran, denn er spricht gleich (1, 9—11) — unter einen Baum (2, 3) auf das grüne Naturpolster (1, 12 16), um die Herzen vollends gegenseitig auszutauschen. Jetzt nennt er sie gleich geradezu „meine Freundin“ (1, $9^b$), sie antwortet „mein Geliebter“ (1, $13^a$). Die edelste Liebe hat jetzt Wurzel geschlagen, sie wird sich schnell entwickeln zur vollen Blüte. „Braut“ heißt die Geliebte nur beim Abschluß des Ehevertrags, dann aber gleich sechsmal (4, $8^a$ $9^b$ $10^b$ $11^b$ $12^a$; 5, $1^b$).

Und zwar heißt es viermal „Schwester Braut“ (4, 9 10 12; 5, 1), um nachdrücklich zu betonen, daß für das Hohelied nur die ideale höhere Seite, nicht die Sinnlichkeit, in Betracht kommt. Sulamith ist mehr Schwester als Braut.

Der Inhalt des ersten Liedes ist kurz dieser. Die Braut, vom Anblicke des Bräutigams gefesselt, bittet ihn um seine Liebe und wird erhört (1, 2—8). Man setzt sich unter den Obstbaum auf den Rasen oder auf die grüne Moosdecke und versenkt sich in eine vertrauliche Liebesunterhaltung (1, 9 bis 2, 7). Die Braut zerschmilzt gleichsam in den glückseligsten Gefühlen reiner Liebe (2, 3c—7). Das Liebesfeuer hat gezündet, es wird nie mehr erlöschen (8, 6—7).

Wie die beiden voneinander Abschied genommen, wird nicht erzählt. Wahrscheinlich hat der Bräutigam versprochen, am folgenden Morgen wiederzukommen, um mit der Braut einen Ausflug zu machen. Er hat Wort gehalten.

3. Das zweite Lied (2, 8 bis 3, 5) stellt dar, wie Bräutigam und Braut sich fort und fort gegenseitig aufsuchen, ihre Liebe zu nähren und im ersten Genuß der jungen Liebe sich zu berauschen. Sie können kaum mehr getrennt voneinander leben. Erst kommt der Bräutigam zur Braut und macht mit ihr einen Ausflug (2, 8—17), dann kommt die Braut zum Bräutigam und nimmt ihn mit zu ihrer Wohnung, um in der Unterhaltung mit ihm sich zu beseligen (3, 1—5). — Alles das geschieht am Tage nach der ersten Begegnung, die der Gegenstand des vorigen Gespräches gewesen. Der Bräutigam sucht die Braut am Morgen, die Braut den Bräutigam am späten Abend dieses Tages.

4. Das dritte Lied (3, 6 bis 5, 1) stellt dar, wie die so glücklich entfachte und so eifrig genährte Liebe im Abschluß des Ehevertrags ihre erste Besiegelung findet. Dieses Lied ist ausgezeichnet durch den Wasf des Bräutigams auf die Braut (4, 1—7). — Der Ehevertrag findet statt am Tage nach dem Ausfluge, den das zweite Gespräch uns erzählt hat. Vielleicht meint jemand: „Gestern hat die Braut noch in später Nachtstunde den Bräutigam aufgesucht (3, 1—2), sie hat ihn

dann aus der Stadt in ihr Haus geführt (3, 4) und sich dort gar lange mit ihm unterhalten (3, 5). Beide haben also wenig oder gar nicht geschlafen. Wie kann da der Bräutigam in aller Frühe die Braut vom Hause ihrer Mutter in einer Sänfte zum Hochzeitszuge abholen lassen (3, 6—8)? Wie können beide den Anstrengungen, welche der Hochzeitstag mit seinen Feierlichkeiten, Aufzügen und Reden an sie stellt, gewachsen sein?" In einer Allegorie werden die Menschen nicht müde, sie bedürfen auch nicht des Schlafes; in der Dichtung erhebt die Macht der Liebe den Menschen himmelhoch über solche Kleinigkeiten. — Man sage auch nicht: „Vorgestern haben die beiden sich zum ersten Male gesehen und heute ist schon Hochzeit. Welche Überstürzung!" In der Dichtung ist auch das nicht auffallend. Alles ist dort großartiger, alles entwickelt sich schneller. In einer Stunde, geschweige denn an einem Tage, geschieht dort mehr als sonst in Jahren. Man bedenke auch, daß das Hochzeitsspiel nur sechs Tage dauern darf, und daß demgemäß die Phantasie die Ereignisse beschleunigen muß.

5. Das vierte Lied (5, 2 bis 6, 10) stellt dar, wie die Liebe im Leiden für den Geliebten ihre höchste Vollendung und Reife offenbart. Dieses Lied ist ausgezeichnet durch den Wasf der Braut auf den Bräutigam (5, 10—16). — Nach Abschluß des Ehevertrags ist die Braut am Abend für die Nacht in das Haus ihrer Mutter zurückgekehrt. Von hier wird nach orientalischer Sitte der Bräutigam sie seiner Zeit definitiv heimholen in sein Schloß. Aber er kann nicht lange von seiner Braut getrennt bleiben. Noch in der Hochzeitsnacht sucht er sie wieder auf, und jetzt findet die Neuvermählte schon gleich Gelegenheit, für ihren Geliebten die größten Opfer zu bringen. Sie tut es ohne Bedenken, ihre Liebe bewährt sich. Die Ereignisse dieses vierten Liedes vollziehen sich also am Tage unmittelbar nach der Hochzeit.

6. Das fünfte Lied (6, 11 bis 8, 4) stellt uns den Lohn und die beseligenden Freuden der reifen und durch Leiden gestählten Liebe in ihrer höchsten Vollendung dar. Die Braut

darf sich ihrem Bräutigam und König zeigen im vornehmsten aller Tänze, dem Schwertertanz (6, 11 bis 7, 11). Das ist das Symbol der höchsten Auszeichnung und der höchsten Glückseligkeit. Dazu kommt eine über alles Maß vertrauliche, lang hingezogene Unterhaltung in den innersten Gemächern des Königs (7, 12 bis 8, 4). — Das geschah am Tage nach den im vierten Gespräche erzählten Ereignissen. Nichts deutet auf eine längere Zwischenzeit. Die Nacht vorher hat die Braut im Hause der Mutter verbracht. Am Morgen ist sie von hier zum Nußgärtchen vor dem Hause hinabgestiegen, dort zu lustwandeln. Da ist sie auf den Bräutigam gestoßen und von ihm zum Schwertertanz eingeladen worden (5, 11—12).

7. Das sechste Lied (8, 5—14) erzählt, wie der Bräutigam die Braut von ihren Brüdern loskauft und endgültig und für immer in seine Wohnung heimführt. — Am Abend des Tages, an dem die Braut den Schwertertanz ausführte, kehrt sie nicht in das Haus der Mutter heim, sondern bleibt in Jerusalem in der Nähe ihres Bräutigams. Es ist das die erste Nacht, die sie außer dem Hause ihrer Eltern verbringt. Am Morgen des folgenden Tages begibt sie sich mit ihrem Bräutigam, gestützt auf seinen Arm, von Jerusalem aus zur elterlichen Wohnung (8, 5), wo die Vereinigung mit dem Bräutigam ihre letzte abschließende Besiegelung erfährt. Sie trennt sich für immer von ihrer bisherigen Heimat, um an der Seite ihres Bräutigams auszuharren und dort für immer selig zu sein.

8. Fassen wir jetzt das Gesagte übersichtlich zusammen. Das Hohelied zerfällt in zwei Teile:

1. Teil (1, 2 bis 5, 1): Das Keimen und allmähliche Wachstum der Liebe, das Leben der jungen Liebe.

2. Teil (5, 2 bis 8, 14): Die Liebe in ihrer Vollendung, das Leben der reifen Liebe.

Jeder Teil zerfällt in drei Gespräche oder Lieder oder Gesänge:

1. Lied (1, 2 bis 2, 7). Die erste Offenbarung der jungen Liebe, das Keimen der Liebe, die erste Begegnung der Liebenden.

2. Lied (2, 8 bis 3, 5). Die ersten Freuden der jungen Liebe, das Wachstum der Liebe, die Liebenden suchen sich gegenseitig auf.

3. Lied (3, 6 bis 5, 1). Die erste Besiegelung der jungen Liebe, der Ehevertrag, der Waṣf des Bräutigams auf die Braut.

4. Lied (5, 2 bis 6, 10). Die volle Offenbarung der reifen Liebe, die Leiden der Liebe, der Waṣf der Braut auf den Bräutigam.

5. Lied (6, 11 bis 8, 4). Die vollen Freuden der reifen Liebe, der Brauttanz.

6. Lied (8, 5—14). Die volle Besiegelung der reifen Liebe, die Heimholung der Braut.

9. Aus dieser Übersicht ersieht man sofort, daß die drei Lieder des ersten Teiles den drei Liedern des zweiten Teiles der Reihe nach entsprechen. Es entsprechen sich das erste und vierte Lied: das beginnende Leben der Liebe kommt zum Ausdruck bei der ersten Begegnung, die Vollendung der Liebe kommt zum Ausdruck im Leiden für den Geliebten. Es entsprechen sich das zweite und fünfte Lied: die ersten Freuden der jungen Liebe, die volle Seligkeit der reifen Liebe. Es entsprechen sich das dritte und sechste Lied: der Ehevertrag, die Heimführung der Braut, d. i. die erste und letzte Besiegelung der Liebe.

10. Es entsprechen sich aber auch das erste und letzte Lied, das zweite und vorletzte, das dritte und drittletzte, so daß das Hohelied in einem Kreise verläuft und das Ende auf den Anfang zurückblickt. Es entsprechen sich, sage ich, das erste und sechste Lied: die erste Begegnung mit der Braut und die schließliche Heimholung derselben, die erste Grundlegung der Liebe und ihre schließliche Besiegelung. Es entsprechen sich das zweite und fünfte Lied, wie schon vorhin gesagt wurde. Endlich entsprechen sich das dritte und vierte Lied: der Waṣf des Bräutigams auf die Braut und der Waṣf der Braut auf den Bräutigam. Vgl. die dritte Schlußbemerkung zum sechsten Liede.

## VIII. Die Struktur der Gesänge des Hohenliedes.

Hier muß ich in Bezug auf das Hohelied manches wiederholen, was ich anderswo (Das Buch Job [1904] 53 ff) in Bezug auf das Buch Job auseinandergesetzt habe.

1. Das Hohelied besteht aus Zeilen. Es sind deren im ganzen 200. Ich gebrauche stets das Wort Zeile für Vers, um einer Verwechslung mit dem massoretischen Vers, der sich mit unserer metrischen Zeile keineswegs deckt, aus dem Wege zu gehen. Die Zeile zerlegt sich gewöhnlich in zwei Stichen (Reihen). Die meisten Stichen bilden, ein jeder für sich, einen mehr oder minder selbständigen Satz; dabei ist ein Satzglied, das zu beiden Stichen der Zeile gehört, häufig nur einmal gesetzt. Doch begegnen uns im Hohenliede weit häufiger als im Buche Job Stichen, die für sich in keiner Weise einen vollen Gedanken geben, sondern ein bloßer Satzteil sind, der in dem mit ihm zu einer Zeile konjungierten Stichus seine Ergänzung zum Satze findet. — Der Stichus besteht im Hohenliede gewöhnlich aus zwei oder drei tontragenden Wörtern (Metren), im Buche Job hat er fast immer drei Metren. Es kommen aber auch Stichen mit vier Wörtern vor. Niemals zählt ein Stichus fünf oder mehr tontragende Wörter oder nur eines. Diese Regel gilt, scheint es, allgemein in der hebräischen Poesie. Die ganze Zeile hat also vier bis sieben Wörter (ich rede hier nicht von den Tristichen). Zeilen mit acht Metren (zwei Tetrametern) kommen nur viermal vor: 5, 12; 6, 4 (zu Beginn des zweiten Hauptteiles eines Gespräches); 8, 4 (am Ende eines Gespräches); 8, 14 (am Ende des ganzen Buches). Zeilen mit vier Metren (zwei Dimetren), die im Buche Job ziemlich selten sind, finden wir im Hohenliede ganz häufig. Sehr beliebt sind auch die Pentameter: Trimeter ⏑ Dimeter; fast nie Dimeter ⏑ Trimeter. Keine Zeilenart ist im Hohenliede so häufig als diese. Sehr zu beachten ist das Gesetz: Wenn die beiden Stichen einer Zeile eine ungleiche Anzahl von Metren haben, so findet sich gewöhnlich im ersten

Stichus die Mehrzahl. Dieses Gesetz gilt nicht bloß für das Hohelied, sondern auch für das Buch Job und wohl für alle poetischen Stücke des Alten Testamentes.

2. Die beiden Stichen einer Zeile werden durch ihren Inhalt als zusammengehörig erkannt. Im allgemeinen sind sie dem Gedanken nach mehr oder minder parallel zueinander, z. B.:

2, 6 Seine Linke legt er auf meine Schulter,
und seine Rechte umarmt mich.
1, 10 Lieblich stehen deinen Wangen die Schildlein,
deinem Halse das Korallenband.

Der minder vollkommene synthetische Parallelismus, der sehr oft den Namen eines Parallelismus kaum verdient und darin besteht, daß der zweite Stichus den ersten inhaltlich ergänzt und vollendet, ist im Hohenliede weit häufiger als im Buche Job, z. B.:

8, 11 Einen Weinberg besitzt Salomon
in Baalhamon.

3. Mehrmals beobachten wir im Hohenliede einen gekreuzten Zeilenbau. Von vier Stichen gehören die beiden mittleren enge zusammen, ebenso entsprechen sich der erste und letzte. Dieses Gebilde gilt als Zweizeiler. Wir beobachten es achtmal: 5, 5 7; 6, 8 9; 7, 12 14; 8, 7 11. — Dieser gekreuzte Zeilenbau kommt auch in andern Büchern vor, z. B. Is 41, 22 (s. Zeitschrift für kathol. Theologie 1896, 365).

4. Zuweilen kommen Zeilen vor, die aus drei Stichen bestehen, Tristicha. Sie treten besonders häufig am Anfang oder Ende der Strophen auf, aber auch sonst. Die mittlere Zeile eines Dreizeilers ist im Hohenliede niemals ein Tristichon; auch in andern poetischen Stücken, z. B. in Job und Isaias, ist dieser Fall äußerst selten. — Wir beobachten im Hohenliede 16 Tristicha: 1, 3 4 6 7; 2, 5 10 11; 3, 1 4 7 11; 4, 15; 5, 6; 7, 4 6; 8, 5. Im ersten Teile der Dichtung kommen also 12 Tristicha vor, im zweiten nur vier.

5. Wie die Zeile durch Analyse uns zu den Stichen und Metren (Tonwörtern) führt, so bildet sich umgekehrt die

Strophe durch Synthese von drei oder mehr Zeilen. Die Strophe hat mindestens drei Zeilen. Dieses Gesetz gilt, scheint es, allgemein in der hebräischen Poesie. Strophen von mehr als drei Zeilen lösen sich niemals unmittelbar in lauter Einzelverse auf, sondern zunächst in untergeordnete Versvereine, die sog. Zeilengruppen. Auch dieses Gesetz gilt, scheint es, allgemein. Die Zeilengruppen sind entweder Zweizeiler oder Dreizeiler. Also die ganze Dichtung baut sich aus Zweizeilern und Dreizeilern auf. Das gilt nicht bloß im Hohenliede, sondern auch für das Buch Job, für Is 40—66 und wahrscheinlich allgemein für die poetischen Stücke des Alten Testamentes. Nur finden sich anderswo zuweilen am Anfange und Ende der Strophen alleinstehende Zeilen, die sog. Einzeiler. — Das Hohelied besteht aus 49 Zweizeilern und 34 Dreizeilern. Einzeiler kommen nicht vor.

6. Die Gesamtheit der Strophen ist die Rede, das Gespräch, das Lied, der Gesang. Die sechs Gesänge des Hohenliedes sind sämtlich chorische Dichtungen, d. h. sie bestehen aus Strophenpaaren, so daß jedes Paar von dem folgenden durch eine alleinstehende (unpaarige) Zwischenstrophe getrennt ist. Am Anfang und Schluß des Liedes steht also immer ein Strophenpaar. Die erste Strophe eines jeden Paares nenne ich die Vorstrophe, die zweite die Gegenstrophe, während der Name Strophe beiden sowie den Zwischenstrophen gemeinsam ist; Strophe ist bei mir der Name des Genus, Vorstrophe ist eine Spezies. Vorstrophe und Gegenstrophe sind ihrem Inhalte nach parallel und sind außerdem durch die Anzahl der Zeilen einander gleich. Auch gilt für die Strophenpaare das zweite Symmetriegesetz, von dem gleich die Rede sein wird. — Jeder Gesang des Hohenliedes hat mindestens 5 Strophen, die meisten (4) haben 8 Strophen. Im Buche Job kommen sogar Reden mit 11 und 14 Strophen vor. — Den Namen „chorische Dichtung“ entnehme ich Zenner, dem Entdecker der chorischen Strukturen.

7. Die Zwischenstrophen des Hohenliedes sind sämtlich, mit Ausnahme von zweien, Wechselgespräche. Es trägt also niemals ein und dieselbe sprechende Person die ganze Strophe vor. Nur im dritten Liede sind die beiden Zwischenstrophen Lobreden des Bräutigams auf die Braut und werden ganz von ihm allein vorgetragen. — Dagegen sind die paarigen Strophen (Vorstrophen und Gegenstrophen) niemals Wechselgespräche, sondern ein und dieselbe Person trägt die ganze Strophe vor. Nur im sechsten Liede sind außer der Zwischenstrophe auch die Anfangs- und Schlußstrophe (also die erste, die mittlere und die letzte Strophe) Wechselgespräche. — Auch in den Psalmen sind nach Zenners und Wiesmanns Beobachtungen die Zwischenstrophen oft Wechselgesänge. Zenner hat deshalb diese Strophen Wechselstrophen genannt, ein Name, der aber sehr oft, namentlich z. B. im Buche Job, nicht zutrifft. Ich nenne deshalb diese Gebilde Zwischenstrophen.

8. Das Lied zerfällt niemals unmittelbar in lauter einzelne Strophen, sondern in Strophengruppen, neben denen auch Einstropher auftreten können. Nach der Zahl der Strophen sind die Strophengruppen entweder Zweistropher (3, 1—5) oder Dreistropher (3, 6 bis 4, 7) oder Vierstropher (5, 8 bis 6, 3) oder Fünfstropher (4, 8 bis 5, 1) oder Sechsstropher (6, 11 bis 7, 11). Es liegt in der Natur der chorischen Strukturen, daß alle Einstropher Zwischenstrophen und alle Zweistropher Strophenpaare sind. — Von Strophengruppen mit drei und mehr Strophen gilt das gleiche wie vom Liede. Sie zerfallen niemals unmittelbar in lauter einzelne Strophen.

9. Einmal findet sich im Hohenliede eine Doppelstrophe, welche in zwei an Zahl der Verse gleiche Halbstrophen zerfällt. Es ist das eine vierzehnzeilige Zwischenstrophe, der Wasf des Bräutigams auf die Braut im dritten Liede (4, 1—7). — Im Buche Job sind solche Doppelstrophen häufiger.

10. Die zwei bis vier Worte eines Stichus, die zwei oder drei Stichen einer Zeile, die zwei oder drei Zeilen einer

Zeilengruppe, die Zeilengruppen einer Strophe, die beiden Strophen eines Paares und die Strophen einer Strophengruppe werden durch ihren Inhalt als zusammengehörig erkannt. Auch für die Zusammenfassung der Strophengruppen zu Liedern und die der Lieder zu den zwei Teilen der Dichtung sind logische Rücksichten entscheidend. — Die poetische und die logische Gliederung eines Liedes und des ganzen Buches decken sich vollständig. Dieses wichtige Gesetz beherrscht die ganze hebräische Poesie. Es ist deshalb die Kenntnis der metrischen Struktur für den Exegeten von großer Wichtigkeit. Ohne sie ist ein vollkommenes Verständnis des Buches sehr schwer. Die logische Disposition ist an die metrischen Gesetze gebunden und nimmt deshalb oft Formen an, die aus rein sachlichen Gesichtspunkten sich nicht vollständig begreifen lassen. Die Regeln für den Fortschritt der Gedanken sind in einem poetischen Stücke ganz anders als in einer prosaischen Schrift. Der Dichter spricht erst einen Gedanken aus (Vorstrophe), dann muß er ihn in anderer Form noch einmal aussprechen oder doch irgend einen ähnlichen Gedanken suchen (Gegenstrophe), dann muß er einen Gedanken bringen, der sich dazu eignet, zwischen zwei Strophenpaaren zu vermitteln (Zwischenstrophen) usw. Auch der Ausdruck des Gedankens in den einzelnen Strophen ist durch den Parallelismus der Stichen, die Gesetze der Zeilengruppen usw. bedingt. Man sieht, daß der Gedankengang eines poetischen Stückes mehr oder minder rätselhaft bleiben, oft schwer begreiflich und seltsam erscheinen wird, wenn man die metrischen Gesetze nicht kennt.

11. Äußerst wichtig sind die beiden Symmetriegesetze:

a) Alle Zwischenstrophen sind symmetrisch. Beginnt eine Zwischenstrophe mit einem Zweizeiler (resp. Dreizeiler), so schließt sie auch mit einem solchen. Ist die zweite Zeilengruppe in der Zwischenstrophe ein Zweizeiler (resp. Dreizeiler), so auch die vorletzte. Ebenso entsprechen sich die dritte und drittletzte Zeilengruppe, die vierte und viertletzte usw. Ein Achtzeiler von der Form $2 + 3 + 3$ ist als Zwischen-

strophe unmöglich. Er muß als Zwischenstrophe die Form 3 + 2 + 3 oder 2 + 2 + 2 + 2 haben. Dieses Gesetz kann man sehr schön an den Zwischenstrophen 2, 14—17; 4, 1—7; 7, 7—11 studieren.

b) Alle Strophenpaare sind symmetrisch. Beginnt die Vorstrophe mit einem Dreizeiler (resp. Zweizeiler), so schließt die Gegenstrophe mit einem solchen usw. Deshalb muß auf die Vorstrophe von der Form 2 + 3 (in 3, 6—8) eine Gegenstrophe folgen von der Form 3 + 2 (in 3, 9—11). Auf die Vorstrophe von der Form 3 + 2 aber (in 4, 8—9) folgt eine Gegenstrophe von der Form 2 + 3 (in 4, 10—11).

Die beiden Symmetriegesetze habe ich auch für das Buch Job nachgewiesen, und man dürfte in allen chorischen Dichtungen nur selten Ausnahmen begegnen.

12. Beachtung verdienen einige häufiger vorkommende Figuren, die bei Bestimmung der Strophen behilflich sein können. Die Konkatenation besteht darin, daß das Ende einer Strophe mit dem Anfang der folgenden in Verbindung gesetzt ist durch ein gemeinsames Stichwort oder durch Synonyma, Gegensatz usw. Inklusion findet statt, wenn Anfang und Ende einer Strophe fast identisch sind (4, 1—7; 4, 12—15) oder doch denselben Gedanken wiederholen oder ein gemeinsames Stichwort u. dgl. zeigen. Inklusion ist es auch, wenn in besagter Weise die zweite und vorletzte oder vierte und viertletzte Zeile einer Strophe aufeinander bezogen sind. Responsion wird es genannt, wenn einander entsprechende Zeilen der Vorstrophe und Gegenstrophe (z. B. die beiden ersten Zeilen oder die beiden letzten Zeilen oder die beiden dritten Zeilen) zueinander in Beziehung gesetzt sind durch ein Stichwort, Gleichheit des Anfangswortes, Ähnlichkeit der Gedanken usw. — Diesen Figuren habe ich etwas größere Aufmerksamkeit geschenkt in meiner Studie „Das Buch Job“, wo man sich darüber genauer an Beispielen informieren kann. Ganz besondere Sorgfalt hat aber Condamin „Le livre d'Isaie“ (Paris 1905, Lecoffre) ihnen zugewandt. In der gegenwärtigen Arbeit werde ich von ihnen nur selten

Notiz nehmen. Der Leser wird sie ja auch ohnedies leicht erkennen. Doch vergleiche man die zweite Schlußbemerkung zum ersten Lied.

13. Die chorische Struktur ist im Hohenliede so durchgeführt worden, daß man zugleich Sorge getragen hat, jedes Gespräch in eine Reihe gleich langer Abschnitte zu zerlegen.

Das erste Lied zerfällt in zwei Teile, von denen der erste sich aus drei Vierzeilern, der zweite aus drei Sechszeilern aufbaut. — Das zweite Lied umfaßt zwei Teile, von denen der erste aus zwei Achtzeilern, der zweite aus zwei Vierzeilern besteht, so daß wir im ganzen drei Achtzeiler haben. — Das dritte Lied bildet zwei Teile, so daß im ersten auf zwei Fünfzeiler zwei Siebenzeiler, im zweiten auf zwei Fünfzeiler zwei Sechszeiler folgen. — Das vierte Lied besteht aus drei Paaren von Sechszeilern, die durch zwei Vierzeiler getrennt sind. — Das fünfte Lied hat im ersten Teile drei Achtzeiler (genauer 9 + 8 + 7 Zeilen), im zweiten zwei Sechszeiler. — Das sechste Lied verläuft in zwei Abschnitten, von denen der erste in zwei Vierzeiler, der zweite in zwei Sechszeiler sich gliedert.

Es herrscht also im Hohenliede ein hübsches Ebenmaß der Gliederungen. Aber man übersehe nicht, daß die soeben betrachteten quantitativ gleichen Teile in ihrer inneren Organisation gewöhnlich ganz verschieden sind, und daß diese Verschiedenheit der Organisation den Forderungen der chorischen Konstruktion angepaßt ist. So besteht im ersten Gespräche der zweite Teil aus drei Sechszeilern; aber der erste Sechszeiler ist ein Paar Dreizeiler (Vorstrophe, Gegenstrophe), der zweite ist ein dreifacher Zweizeiler (Wechselgespräch oder Zwischenstrophe), der dritte wieder ein Paar Dreizeiler (Vorstrophe, Gegenstrophe). Im zweiten Gespräche haben wir drei Achtzeiler; aber der erste ist ein Paar Vierzeiler (Vorstrophe, Gegenstrophe), der zweite ein Gebilde von der Form 3 + 2 + 3 (Wechselgespräch oder Zwischenstrophe), der dritte wieder ein Paar Vierzeiler (Vorstrophe, Gegenstrophe). Und so auch meist im Folgenden.

## IX. Der Zustand des überlieferten Textes im Hohenliede.

1. Der hebräische Konsonantentext ist gut erhalten. Er zeigt nirgends eine Lücke, nirgends eine Glosse. Die massoretische Punktation ist natürlich an einigen Stellen zu berichtigen, doch nicht häufig. Einmal (4, 8$^{c}$) ist ס für ש zu schreiben. Das ist eine orthographische Besonderheit, nicht ein Textfehler. Einmal (1, 7$^{c}$) sind zwei Buchstaben umgestellt (Metathesis). Einmal (1, 3$^{b}$) ist in der Mitte eines Wortes ein מ ausgefallen. Zweimal irrte man im Schlußbuchstaben eines Wortes, indem man für ך ein ל (4, 12$^{b}$) oder für ה ein ון (4, 11$^{f}$) las. Endlich irrte man 7, 10$^{c}$, wo man ein Schluß-Mem übersah und das folgende ר in ך verlas. Wir haben also im ganzen Buche fünf Textfehler. Von diesen fünf Emendationen sind vier (1, 7$^{c}$; 4, 11$^{f}$; 4, 12$^{b}$; 7, 10$^{c}$) durch die Autorität der alten Übersetzer gestützt, speziell durch die der Vulgata. Die fünfte (1, 3$^{b}$) kann sich wenigstens bis zu einem gewissen Grade auf P berufen.

2. Dazu kommen noch zwei Vorschläge, die ich im Interesse der poetischen Form machen zu dürfen glaubte. Ich glaube, daß man 6, 3 gleich hinter 5, 13 lesen soll, und daß der Text von 6, 11 bis 7, 1 mit einigen Wiederholungszeichen zu punktieren ist. Vgl. die Textkritik zum vierten und fünften Liede. Die beiden Vorschläge sind sachlich ganz harmlos. Der Gedankeninhalt der so kaum veränderten Lesung unterscheidet sich vom Gedankeninhalt der landläufigen Lesung absolut gar nicht. Die poetische Form hat sich ein wenig geändert, sie ist besser geworden. Die Sachlage ist folgende.

Wenn man die beiden Vorschläge annimmt, so sind die sechs Gesänge des Hohenliedes sechs absolut vollkommene chorische Strukturen, und obendrein hat der zweite Teil des Buches 100 Zeilen genau wie der erste. Lehnt man die beiden Vorschläge ab, so haben wir in den sechs Gesängen des Hohenliedes fünf absolut vollkommene chorische Strukturen und eine fast absolut vollkommene (5, 2 bis 6, 10), dazu tritt ein ungewöhnlich gebauter Fünfzeiler 6, 11 bis 7, 1 (der dem ab-

solut vollkommenen Chorgesang 7, 2 bis 8, 4 vorgelagert ist); der erste Teil des Hohenliedes hat dann genau 100 Zeilen, der ihm inhaltlich korrespondierende zweite Teil nähert sich der Gleichheit mit dem ersten Teile nicht absolut genau, aber fast absolut genau (es fehlen vier Zeilen). Auf alle Fälle ist die chorische Struktur des Hohenliedes sicher gestellt. Nur begreift man bei Ablehnung der beiden Vorschläge nicht, weshalb der Dichter zu seinen sechs Chorgesängen den Fünfzeiler 6, 11 bis 7, 1 hinzugedichtet hat. Man begreift nicht, weshalb der Dichter für die Zeile 6, 3, welche inhaltlich hinter 5, 13 genau so gut wie hinter 6, 2 paßt, den Platz hinter 6, 2 dem Platze hinter 5, 13 vorgezogen hat und so ohne erkennbaren Grund die sechsmal beabsichtigte chorische Struktur nur fünfmal rein durchführen wollte. Man begreift nicht das seltsame Zusammentreffen, daß eine einfache Änderung der Punktation (das Beifügen einiger Wiederholungszeichen) nicht bloß den Fünfzeiler 6, 11 bis 7, 1 aufhebt, sondern zugleich den zweiten Teil des Hohenliedes zu genau 100 Zeilen abrundet und ihn dadurch dem ersten Teile, dem er inhaltlich parallel ist, auch äußerlich genau gleich macht.

Kurz: man mag meine beiden Vorschläge annehmen oder ablehnen, die chorische Struktur des Hohenliedes steht so wie so fest. Nur ist im zweiten Falle einer der sechs Chorgesänge weniger rein durchgeführt, und außer sechs Chorgesängen enthält das Hohelied einen nicht chorischen Fünfzeiler (6, 11 bis 7, 1). Eine komplizierte Kunstform kann nicht zufällig entstanden sein, auch wenn sie uns etwas verbesserungsfähig erscheint: ebensowenig wie eine schadhafte oder nicht ganz vollkommene Uhr.

## X. Der Verfasser des Hohenliedes.

1. Das Hohelied trägt die Aufschrift שיר השירים אשר לשלמה. Es steht nicht fest, ob diese Aufschrift ein Bestandteil des Buches und inspiriert oder spätere Zutat ist. Letzteres glaubte man damit beweisen zu können, daß im Titel das Relativ אשר, im Buche selbst aber immer ש heißt. Das Argument

ist nicht stichhaltig. שׁ war für unsern Verfasser ein poetischer Zierat, der im prosaischen Titel nicht angebracht werden konnte.

2. Das ל im Titel kann an und für sich bedeuten, daß das Buch dem Salomon gewidmet wurde, oder daß es von Salomon (und seinem Verhältnis zu Sulamit) handelt, oder daß es von Salomon verfaßt ist. Die letztere Bedeutung ist in einem Buchtitel die nächstliegende und deshalb zu präsumieren.

3. Es hat sicher viele Personen mit dem Namen Salomon gegeben. Es ist aber anzunehmen, daß in unserer Aufschrift Salomon, der Sohn Davids, der König von Jerusalem, gemeint ist. Jeder andere Salomon hätte näher bestimmt werden müssen. Es ist überdies wenig glaubhaft, daß der Salomon des Titels ein anderer sei als der Salomon im Buche; dieser ist aber der König von Jerusalem.

4. Es steht nicht fest, ob der Verfasser des Buches Salomon genannt wird, weil er mit dem König von Jerusalem identisch war, oder weil er ihm geistesverwandt gewesen und nach seiner Art, d. i. im Geiste der salomonischen Weisheit, geschrieben hat. Mit andern Worten: Es fragt sich, ob der Name Salomon ein Pseudonym ist oder nicht. Wir reden von einem Pseudonym, das nicht auf Täuschung berechnet ist, sondern in bester Absicht und in legitimer Weise gebraucht wird.

5. Die heiligen Väter hielten auf Grund des Titels Salomon, den König von Jerusalem, für den wirklichen Verfasser unseres Buches. Diese Ansicht war für sie die einzig vernünftige. Es ist die nächstliegende Auffassung des Titels. Nach allen Regeln der Klugheit und des gesunden Menschenverstandes muß man sich also für diese Auffassung entscheiden, solange nicht positive Gründe gegen sie sprechen. Es steht aber nicht fest, daß die Väter mit ihrer Behauptung eine kirchliche Lehre aussprechen und für ewige Zeiten definitiv festlegen wollten und nicht bloß eine gelehrte Privatmeinung geäußert haben, die in solchen Dingen ihrer Natur nach ein Provisorium ist.

6. Für die Autorität unseres Buches ist es gleichgültig, welcher Zeit, welchem Orte und welchem Verfasser es angehört. Für

die natürliche Glaubwürdigkeit eines historischen Buches sind allerdings Zeit, Ort und Person des Verfassers von größter Bedeutung. Ein Augenzeuge der Ereignisse besitzt eine ganz andere Autorität, als der, welcher Jahrhunderte später schreibt. Aber unser Buch ist keine Geschichte, enthält auch keine geschichtlichen Elemente. Wer immer es geschrieben haben mag, historische Glaubwürdigkeit besitzt es auf keinen Fall, weil es sie nicht beansprucht. Eine andere natürliche Autorität kommt beim Hohenliede nicht in Betracht. Oder wenn man von einer solchen reden will, so sieht man nicht ein, wie sie besser gewahrt wäre, wenn man das Buch dem König Salomon zuschreibt, der in späteren Jahren der Sinnlichkeit und dem Götzendienst zum Opfer gefallen ist, als wenn man es irgend einem älteren oder jüngeren Weisen des jüdischen Volkes zuspricht. Auch der poetische Wert des Hohenliedes ist von seinem Verfasser unabhängig. So bleibt also nur die übernatürliche Autorität des Buches als Wort Gottes in Frage. Für diese ist aber ihrem Begriffe nach der menschliche Verfasser gleichgültig. Sie kann uns nur durch die Kirche gewährleistet werden. Das Hohelied ist sicher inspiriert, wer immer sein Verfasser gewesen sein mag; denn die unfehlbare Kirche legt uns dieses Buch als eine inspirierte Schrift vor.

7. Man hat sich in neuerer Zeit sehr viel Mühe gegeben, zu beweisen, das Hohelied könne nicht von Salomon herrühren, sondern müsse späteren Ursprungs sein. Es scheinen dabei die bekannten antidogmatischen Vorurteile wirksam gewesen zu sein, die schon soviel Unheil in der Wissenschaft angerichtet haben und noch tagtäglich anrichten. Jener Nachweis nun ist bis jetzt mißglückt. Positive Zeugnisse für diese Ansicht hat man natürlich nicht. Wenn Theodor von Mopsuestia (und einige Juden um 100 n. Chr.) wegen des anscheinend rein weltlichen Inhalts des Buches an seiner Inspiration zweifelten oder sie leugneten, so folgt daraus nicht sein später Ursprung. Solche Zweifel wurden auch im 16. Jahrhundert ausgesprochen und sind bis heute nicht verstummt. Alle diese Zweifler der alten Zeit bezeugen ausdrücklich, Salomon sei

der Verfasser. Mit den kulturgeschichtlichen Beweismitteln ist es womöglich noch schlechter bestellt. Woher weiß man, daß zu Salomons Zeiten in ganz Jerusalem absolut kein Nachtwächter (3, 3; 5, 7) oder Wächter der Mauern und Tore (5, 7) existierte? Da müssen also wieder die oft mißbrauchten sprachlichen Merkmale aushelfen. Das Hohelied, sagt man, „wimmelt und strotzt" von Aramäismen, Parsismen, Gräzismen. Aramäismen haben bei der Altersbestimmung biblischer Bücher nicht viel zu bedeuten, wenigstens nicht bei poetischen Schriften. Sie waren als sprachlicher Zierat zu jeder Zeit üblich. Und es hängt vom Geschmacke und Gutbefinden des Dichters ab, ob er diesen Zierat häufiger oder minder häufig anwendet. Ferner muß man sich hüten, überall Aramäismen zu wittern. Das Hohelied hat natürlich, wie jedes poetische Buch des Alten Testaments, viele seltene Worte und ἅπαξ λεγόμενα. Daß es „Aramäismen im strengen Sinne", d. h. nur im Aramäischen übliche Ausdrücke seien, läßt sich nicht beweisen. Sobald man alles offenbar wertlose Geröll des sprachlichen Argumentes beiseite schiebt, bleiben nur vier Trümpfe übrig, die immer wieder ausgespielt werden. Das Relativ im Hohenliede heißt ש, nie אשר; das soll ein Aramäismus sein, der sich nur aus später Abfassung erklärt. פרדס „Park" (4, 13) und אגוז „Nuß" (6, 11) seien Parsismen. אפריון „Sänfte" (3, 9) sei sogar ein Gräcismus. Für die drei zuletzt genannten Worte verweise ich auf den Kommentar. Ich bemerke bloß, daß man bei so dürftigem und überdies sehr zweifelhaftem Beweismaterial nicht sagen sollte, das Hohelied wimmle und strotze von fremden Ausdrücken. Was nun den ausschließlichen Gebrauch des Relativs ש anbelangt, so läßt er sich aus einer späten Abfassungszeit des Buches gar nicht erklären. Kein Buch des Alten Testaments, es mag so spät abgefaßt sein, als es will, gebraucht als Relativ ausschließlich ש. In allen kommt אשר sehr häufig vor. Warum fehlt אשר absolut im Hohenliede? Ohne Zweifel hat der Verfasser diese Partikel gekannt; es gab keine noch so späte Zeit, in der sie unbekannt gewesen wäre, wie es auch keine Zeit gab, in der ש unbekannt war.

Warum also gebraucht er sie niemals, er allein unter allen Hagiographen? Wir stehen vor einem Rätsel, zu dessen Lösung eine Hypothese über die Afassungszeit des Buches nichts beitragen kann. Wir müssen annehmen, ש ist bei unserem Verfasser ein poetischer Zierat für das gewöhnliche אשר, den beharrlich anzuwenden er sich nun einmal entschlossen hat. Damit ist aber auch alles erklärt, und die Hypothese von der späten Abfassungszeit schwebt in der Luft. — Im Hohenliede findet sich manches sehr alte Sprachgut, z. B. דגל (4, 13 16; 7, 14; Dt 33, 13—16; sonst nie); כפר „Harz" (4, 13; vgl. Gn 6, 14) usw. Ich will damit nicht das hohe Alter des Hohenliedes beweisen, sondern daran erinnern, daß die sprachlichen Merkmale, wie jeder Erfahrene weiß, oft ihre zwei Seiten haben.

8. Es ist demnach bis jetzt in keiner Weise der Beweis (ich rede von einem bloßen, aber soliden Wahrscheinlichkeitsbeweise) erbracht worden, das Hohelied könne nicht von Salomon verfaßt sein. Wir haben keine Ursache, uns für die Urheberschaft Salomons oder einer späteren Zeit zu erregen. Wir warten gelassen ab, bis der gegen Salomon gerichtete Feldzug mit besseren Erfolgen gekrönt oder als gänzlich aussichtslos aufgegeben wird. Unterdessen suchen wir die natürliche und übernatürliche Schönheit des Buches immer vollkommener zu verstehen.

## XI. Neuere Bearbeitungen des Hohenliedes.

1. Von katholischen Arbeiten seien beispielsweise genannt: B. Schäfer, Das hohe Lied, Münster 1876; Le Hir, Le Cantique des Cantiques, Paris 1883; Schegg, Das hohe Lied Salomos von der heiligen Liebe, München 1885; Tiefenthal, Das hohe Lied, Kempten 1889; Meignan, Salomon, son règne, ses écrits, Paris 1890; Gietmann, Commentarius in Ecclesiasten et Canticum Canticorum, Paris 1890; Minocchi, Il Cantico dei Cantici di Salomone tradotto et commentato con uno studio sulla donna e l'amore nell'antico oriente, Rom 1898; Schloegl, Canticum Canticorum, Wien

1902 (gibt nur den hebräischen Text, der kritisch bearbeitet und in metrische Form gebracht wird); A. v. Scholz, Kommentar über das Hohelied und Psalm 45, Leipzig 1904.

2. Von protestantischen Arbeiten seien genannt: Franz Delitzsch, Hoheslied und Koheleth, 1875 (ist noch immer der beste unter den deutschen protestantischen Kommentaren); Oettli, Das Hohelied und die Klagelieder (1889); Siegfried, Prediger und Hoheslied (1898); Budde, Das Hohelied, 1898 (Kurzgefaßter Handkommentar zum Alten Testament von Marti).

## XII. Tabellarische Übersicht des Aufbaues des Hohenliedes.

### 1. Teil (1, 2 bis 5, 1).

1. Lied (1, 2 bis 2, 7): $\left[\overset{2,4}{\mathbf{4}},\ \overset{4}{\mathbf{4}}\text{—}\overset{1}{\mathbf{4}}\right] - \left[3,\ 3\text{—}\mathbf{6}\text{—}\overset{3}{3},\ 3\right]$

2. Lied (2, 8 bis 3, 5): $\left[\overset{4}{\mathbf{4}},\ \overset{1}{\mathbf{4}}\text{—}\underline{\text{VIII}}\right] - \overset{1}{\mathbf{4}},\ \overset{1}{\mathbf{4}}$

3. Lied (3, 6 bis 5, 1): $\left[\overset{3}{\underline{\text{V}}},\ \overset{5}{\underline{\text{V}}}\text{—}\underline{\text{XIV}}\right] - \left[\underline{\text{V}},\ \text{V} - \left(\overset{6}{6}\text{—}3,\ 3\right)\right]$

### 2. Teil (5, 2 bis 8, 14).

4. Lied (5, 2 bis 6, 10): $6,\ \overset{3}{6} - [\mathbf{4}\text{—}6,\ 6\text{—}\mathbf{4}] - 6,\ 6$

5. Lied (6, 11 bis 8, 4): $\left[(3,\ 3\text{—}3) - \mathbf{4},\ \overset{1,4}{\mathbf{4}}\text{—}\text{VII}\right] - \mathbf{6},\ \mathbf{6}$

6. Lied (8, 5 bis 8, 14): $\overset{2}{\mathbf{4}},\ \mathbf{4} - [6\text{—}3,\ 3]$

### Zeichenerklärung.

Die fettgedruckten Ziffern bedeuten, daß die betreffende Strophe aus lauter Zweizeilern besteht.

Die nicht fett gedruckten arabischen Ziffern bedeuten, daß die betreffende Strophe aus lauter Dreizeilern besteht.

Die römischen Ziffern bedeuten, daß die betreffende Strophe aus Zweizeilern und Dreizeilern gemischt ist.

Ein Strich unter einer römischen Ziffer bedeutet, daß die Strophe mit einem Dreizeiler beginnt. Beachtet man die Symmetriegesetze (Proleg. VIII, 11), so läßt sich mit Hilfe

dieses Zeichens die Form der aus Zweizeilern und Dreizeilern gemischten Strophen immer genau und leicht bestimmen.

Ein Punkt unter einer Ziffer bedeutet, daß die betreffende Strophe aus zwei Halbstrophen, die beide genau gleiche Zeilenzahl haben, zusammengesetzt ist.

Die kleinen Ziffern über den Zahlen zeigen an, welche Zeilen der Strophe aus drei Stichen bestehen.

Der Sinn der Klammern ist an sich klar; sie bezeichnen die Strophengruppen.

# KOMMENTAR.

## Das erste Lied (1, 1 bis 2, 7)[1].

### Die erste Begegnung der Liebenden (das Keimen der Liebe).

### I. Textkritik.

**1, 2a.** Es ist hier vielleicht (so Hitzig und Böttcher) eine Form von השקה „tränken" beabsichtigt, also יַשְׁקֵנִי zu punktieren. Denn so wird der Parallelismus mit b vollkommener, wo vom Trinken des Weines die Rede ist. Auch wäre bei נשק „küssen" die Konstruktion mit מן sehr auffällig, während sie bei „trinken" und „tränken" ganz natürlich ist (s. z. B. nachher 8, 2). Scheint es da nicht, als habe der Verfasser durch dieses מן uns zeigen wollen, daß השקה „tränken" zu lesen sei? Das deutsche Sprachgefühl, dem ein Tränken mit Küssen wohl weniger zusagt, hat hier nichts zu bedeuten. Dem Hebräer ist der metaphorische Gebrauch des Tränkens (mit angenehmen oder unangenehmen Erfahrungen jeder Art) ganz geläufig (Jb 10, 15. Ps 36, 9; 60, 5 usw.). Vgl. noch unsere Erläuterungen zu 1, 2a. — Nichtsdestoweniger ist nebenher ein Anklang an נשק „küssen" intendiert wegen des danebenstehenden נשיקות. Dieser Anklang wird vollständiger, wenn man יַשְׁקֵנִי als יִשָּׁקֵנִי ausspricht. יִשָּׁקֵנִי konnte nämlich in der lebenden Sprache (wenn auch nicht bei den Massoreten) für יַשְׁקֵנִי stehen. Denn das hebräische Patach wurde vielfach nach Art des englischen a ähnlich wie Segol ausgesprochen. Es glich hierin dem heutigen arabischen Fatḥa. Im babylo-

[1] Zum 1. und 2. Liede vgl. Bibl. Zeitschrift 1906, 357 ff; 1908, 1 ff.

nischen Punktationssystem gibt es deshalb kein besonderes Zeichen für Segol, sondern es steht dafür im allgemeinen Patach (s. Kahle, Der masoretische Text nach der Überlieferung der babylonischen Juden 25). Gerade vor einem Zischlaut mochte die Aussprache des Patach als Segol sehr beliebt sein. Wenigstens verwandelt sich im Syrischen ă vor Schin (und oft vor Semkat) in ĕ (Brockelmann, Syrische Grammatik, 2. Aufl., § 67). Auch im Assyrischen werden kurze Vokale unter dem Einfluß von š oder s zuweilen in i (= e) verwandelt (Ungnad, Babylonisch-assyrische Grammatik § 5b?). Hieronymus transkribiert יַשְּׁבִּיקֵנִי mit jesphicu (In Is. 2, 6; Migne, P. lat. XXIV 47), חַצְצֵנַי mit esne (In Mich. 6, 8; ebd. XXV 1211). Überhaupt steht bei ihm ziemlich oft ĕ für ă (Siegfried, Die Aussprache des Hebräischen bei Hieronymus, in ZatW IV 75). — יִשָּׁקֵנִי konnte aber in der lebenden Sprache auch stehen für יְשָׁקֵנִי „er küsse mich“. Denn wenn auch נשק nach der Punktation der Massoreten stets ein a-Imperfekt hat, so kam doch im lebendigen Sprachgebrauch auch das u-Imperfekt vor. Wenigstens hat das Wort im Aramäischen immer, im Syrischen oft ein u-Imperfekt (vgl. die Wörterbücher von Levy und Payne Smith). Man konnte also für יְשָׁקֵנִי auch יִשָּׁקֵנִי sagen. Für letzteres aber sprach man vielfach יִשְׁקֵנִי, wie die Transkriptionen bei Hieronymus beweisen: jezbuleni für יִזְבְּלֵנִי (In Gen. 30, 20; Migne, P. lat. XXIII 983); jethmau für יִתְמְהוּ (In Ier. 4, 9; ebd. XXIV 708); jesag für יִשְׂגֶּא (In Am. 1, 2; ebd. XXV 993) usw. Überhaupt schreiben Hieronymus und LXX fast immer ĕ für ı (Siegfried a. a. O. 77; Montfaucon, Quomodo veteres interpretes hebraice legerint, bei Migne, P. gr. XV 53), für ı allerdings auch i. — **1, 3b**. תֵּרֵק verstößt gegen die Grammatik, weil שֶׁמֶן masc. ist. Auch der Gedanke befriedigt wenig. Denn das Öl duftet ja, ohne verschüttet zu werden, ganz wie andere Riechstoffe. P übersetzt oleum myrrhae. Sie las also in unserem Worte ein ב vor dem ר. Das führt auf תֶּבֶרֶק, welches „die kostbarsten Spezereien“ aller Art bedeutet (Est 2, 3 9 12). תֵּרֵק ist Apposition zu שֶׁמֶן. — **1, 4b**. הֲבִיאַנִי wird

von Symmachus ohne Zweifel richtig exhortativ gefaßt und mit εἰσαγαγέτω übersetzt. $4^b$ ist nämlich parallel mit $4^a$ und gleich diesem Vordersatz zu $4^{cd}$. Wer nicht mit mir annehmen will (vgl. König, Lehrgebäude III, § 173), daß das Perf. unter Umständen exhortative Bedeutung annehmen könne (wie im Arabischen), muß וְבִיאֵנִי lesen. — **1, $5^d$**. Punktiere שַׁלְמָה. Es steht parallel zu קדר in $5^c$. Die Salmäer sind gleich den Cedarenern ein arabischer Stamm. Ein Volk dieses Namens wird von Stephanus Byzantinus in seinem Lexikon (Ἐθνικῶν) erwähnt: Σαλάμιοι, ἔθνος Ἀράβων. Σάλαμα δὲ ἡ εἰρήνη. Ὠνομάσθησαν δὲ ἀπὸ τοῦ ἔνσπονδοι γενέσθαι τοῖς Ναβαταίοις. Bei demselben Stephanus begegnet uns weiter ein Stamm der Σαλμηνοί, von dem es heißt: Σαλμηνοί, ἔθνος νομαδικόν, ὡς Γλαῦκός φησιν ἐν ... Ἀραβικῆς ἀρχαιολογίας. Auch bei Plinius (Hist. nat. l. 6, c. 30) kommen „Salmani et Masei Arabes" vor. Ptolemäus kennt in seiner Geographie drei arabische Städte namens Σάλμα (5, 19 [18], 7; 6, 7, 29; 6, 7, 31). Der Talmud nennt die Salmäer in Verbindung mit den Nabatäern: der palästinensische Talmud Schebiit 6, 1 und Kidduschin 1, 9; der babylonische Talmud Baba batra 56a. Vgl. Neubauer, La géographie du Talmud 427 und 429 (vgl. auch Levy, Chald. Wörterbuch s. v. שלמאה). In den Targumim wird das hebräische קיני konstant mit Salmäer übersetzt. Vgl. das Targum zu Gn 15, 19; Nm 24, 21 22 (Onkelos, Pseudojonathan, Targum von Jerusalem); Richt 1, 16; 4, 11 17; 5, 24; 1 Kg 15, 6; 27, 10; 30, 29; 1 Chr 2, 55 (edidit Lagarde). In der Heiligen Schrift finden manche, abgesehen von unserer Stelle, die Salmäer noch 3 Kg 4, 11 15, indem sie שַׁלְמָה statt שִׁלְמִה punktieren. Danach hätten die dort genannten beiden Beamten nicht Töchter Salomons, sondern Salmäerinnen zu Frauen gehabt. Die Salmäer werden auch auf einer nabatäischen Inschrift (Corpus Inscriptionum Semiticarum II 197, 9) neben den Nabatäern genannt. Schließlich sei noch bemerkt, daß in mittelalterlichen Itinerarien uns arabische Salmäer begegnen, und daß bis heute im südlichen Mesopotamien der Stamm der Silman lebt. Vgl. darüber die Note

zu Ptolemäus 5, 18 in der Ausgabe von Didot (Paris 1883) 1017. Die Cedarener und Salmäer sind allem Anscheine nach nordarabische Völker, die in der Euphratgegend hausten. — Wir stehen jetzt vor dem Satze: „Mein bräunliches Gesicht ist trotz dieser Farbe überaus schön, wie die Oberdecken der Zelte der Cedarener und Salmäer.“ Ich gestehe, daß ich mich an diesem Satze stoße. Die aus schwarzen Ziegenhaaren grob zusammengeflochtene Oberdecke eines Beduinenzeltes scheint mir als Illustration für die Reize eines Frauenantlitzes nicht recht geeignet. Einem schmutzigen und rauhen Haargeflecht dürfte das liebliche Gesicht der Braut nur wenig geglichen haben. Ich glaube deshalb, daß wir hier eine jener im Hebräischen so häufigen und von den Exegeten so oft verkannten elliptischen Ausdrucksweisen vor uns haben, in denen das nomen regens, weil es im Kontext hinreichend impliziert ist, unterdrückt wird und der von ihm abhängige Genetiv allein steht. Ich übersetze also: „Ich bin braun, aber schön, wie eine (Jungfrau, Bewohnerin) der Zelte Cedars, wie eine (Bewohnerin) der Hütten Salmas.“ Vielleicht waren die Frauen der Cedarener und Salmäer durch ihre Schönheit berühmt. Haben etwa deshalb die Beamten Salomons (3 Kg 4, 11 15), von denen oben die Rede war, Salmäerinnen geehelicht? Über solche Ellipsen vgl. Gesenius-Kautzsch, Grammatik § 118r, § 141cd. — יריעות steht hier per synecdochen für Zelt und ist Permutativ zu אהלים im parallelen Stichus; auch Hab 3, 7 stehen אהלים und יריעות zueinander parallel. — **1, 7**c. Lies בְּטַעְיַת (Symmachus, P, V) „ut quae vagatur“ statt כְּעַטִּיָּה (Metathesis von ט und ע). Auch Aquila las wohl טעיה. Denn die versio syro-hexaplaris gilt als Lesart des Aquila שבוקתא dimissa, eiecta. טעה (s. Ez 13, 10) ist Nebenform für das gewöhnliche תעה. — **1, 9**a. Punktiere לְסַסָּתַי oder לְסַסָּתָי (als Dual oder mit doppelter Bezeichnung des Plural, Gesenius-Kautzsch § 87s). Auch V (equitatui meo) faßt vielleicht das Wort als Plural, aber ־ַי als Pronominalsuffix. Zum stat. constr. vor der Präposition s. Gesenius-Kautzsch § 130a.

## II. Erläuterungen.

**1, 1.** Die Verdoppelung der Begriffe שיר hat superlativische Bedeutung: das vorzüglichste Lied. Mit den Worten des Textes kann man den Sinn verbinden: „Das schönste unter jenen Liedern, die Salomon gedichtet hat“ oder: „Das schönste unter allen Liedern, die es überhaupt gibt; Salomon ist sein Verfasser.“ Die zweite Deutung ist vorzuziehen. Unser Lied wird schön genannt nicht bloß im Vergleich mit den andern weniger wertvollen Leistungen Salomons, sondern es ist absolut schön und absolut das erste der Lieder. Wir setzen deshalb in unserer Übersetzung ein Komma hinter „das Hohelied“. Unsere Deutung entspricht auch besser dem Wortlaut. Denn השירים ist enger mit שיר verbunden als mit לשלמה, nicht umgekehrt, wie die erste Deutung will. — **1, 2**[a]. „Er lasse mich trinken an den Küssen seines Mundes.“ Man braucht die Worte nicht realistisch zu fassen. Der Ausdruck kann Metapher sein für die Bitte um innere Herzensliebe und vertrauten Umgang, wie ja auch wir oft metaphorisch von einem Friedenskuß reden. Mit Rücksicht auf den Ideengehalt der ganzen Schrift, der nirgends in das Realistische hinabsteigt, glaube ich, daß der Dichter in der Tat eine Metapher beabsichtigt, die durch den bildlichen Ausdruck „er lasse mich trinken“ besonders nahe gelegt ist. Übrigens ist die Sache von keiner besondern Bedeutung. Wem es besser zusagt, der mag die Stelle realistisch fassen. Er mag auch die massoretische Punktation „er küsse mich“ beibehalten. Jedenfalls kann man nicht zu Gunsten unserer Auffassung geltend machen, daß die realistische Fassung irgendwie anstößig wäre. — Die dritte Person vertritt die zweite, wie oft im Hebräischen. So auch gleich nachher V. 4[b], V. 12—14. — **1, 2**[b]. יין „Wein“ steht hier für sinnliche Genüsse aller Art. — **1, 3**[a]. „An Duft sind deine Salböle lieblich“: „deine Salböle“, d. i. das Salböl, welches du selbst bist; kaum die Salböle, mit denen du dich eingerieben hast. Also: der Geliebte ist ein lieblich duftendes Salböl, d. h. er ist für die Geliebte eine Quelle des

Genusses und des Glückes. Bei unserer Deutung von 3ª gewinnt der Parallelismus und die Verbindung mit 3ᵇ. Auch 1, 12—13 wird der Geliebte metaphorisch ein Arom genannt. Daß dort nicht die Salben gemeint sind, mit denen der Bräutigam sich eingerieben hat, zeigt die Responsion der beiden Verse mit 1, 14. Denn hier wird der Geliebte bildlich als Traube bezeichnet, wie vorhin als Arom. Sicher ist 1, 14 keine Traube gemeint, die der Bräutigam bei sich trägt. — **1, 3ᵇ.** „Ein Salböl, ein Edelarom ist dein Name", d. h. die bloße Erinnerung an dich bereitet mir schon die höchste Glückseligkeit. — **1, 4ᵇ.** „Es führe mich der König in seine (inneren) Gemächer", d. h. er schenke mir seine vertrauliche Liebe (also Metapher). — **1, 4ᶜᵈ.** „Wir", d. h. „ich und du" (wie 4ª), nicht „ich und meine Freundinnen". Die Braut will allein sein mit dem Geliebten (2, 7). Zum Gedanken vergleiche unsere Analyse. — Zu **1, 5ᶜᵈ** vgl. die Textkritik. — **1, 6ᵇ.** שזף hier hat mit שזף „spähen (Jb 20, 9; 28, 7) nichts zu tun. Es ist vielmehr Nebenform zu שרף „schwärzen" (Gn 41, 6 23 27. 4 Kg 19, 26. Dt 28, 22 usw.). So schon Hieronymus: decoloravit. — **1, 6ᶜ.** „Mein Weinberg", d. i. der Weinberg, der ich selbst bin; also: ich habe mich (meinen Teint) nicht geschützt, nicht schützen können. Auch 8, 12 vergleicht die Braut sich mit einem Weinberg. — **1, 7.** איכה ist ein auffälliger Aramäismus für איפה „wo?" Vielleicht ist letzteres herzustellen. — **1, 8ª.** לך ist dat. ethicus, den die deutsche Sprache nicht ausdrückt. — „Wenn du's nicht weißt", d. h. wenn du mich treffen willst, aber nicht weißt, wo ich bin. In diesem Falle braucht die Braut nicht viel umherzufragen. Sie möge sich nur in die Nähe der Schafhirten, zu denen ja auch der Bräutigam gehört, begeben. Da wird sie ihn bald gefunden haben. Er wird nämlich ihre Ankunft sofort bemerken; denkt er doch immer an sie und späht immer nach ihr aus. Gleich wird er zu ihr fliegen. — **1, 9ª.** רכבי ist Amplifikativplural: „Prachtwagen". Die Geliebte gleicht Pharaos Edelgespann. Tertium comparationis ist der schöne Kopf- und Halsschmuck, wie V. 10 erklärt. —

**1, 12.** מְסִבּ „Polster zum Sitzen oder Liegen bei Tisch“ von חָסַב „zu Tische sitzen“; vgl. 1 Kg 16, 11. Die Ausdrücke sind im Neuhebräischen viel gebraucht. — „Solang der König auf seinem Polster (bei mir sitzt), gibt meine Narde ihren Duft“, d. h. dann fehlt mir nie meine Narde oder der Nardenduft. Der König (Bräutigam) selbst ist die einzige Narde, das einzige Arom, welches ich mir wünsche. Die Braut nennt den Bräutigam, nicht sich selbst eine Narde, wie V. 13—14 deutlich zeigen. — **1, 13**$^{b}$ dient nur zur materiellen Vervollständigung des Bildes. Wir brauchen uns den Bräutigam nicht als an der Brust der Braut ruhend zu denken. Tertium comparationis ist nur der angenehme Duft oder der reiche Genuß, nicht der Ort. — **1, 14.** כפר ist hier auf keinen Fall die Cyperblume (Lawsonia alba; s. Leunis, Botanik § 460, 5). Diese kommt überhaupt im Alten Testament nie vor, dafür aber um so öfter in unsern Kommentaren. Die Cypertraube, von der hier die Braut spricht, ist offenbar eine edle Weintraubensorte. Sie wächst ja im Weinberg. Nachdem die Braut ihren Geliebten in V. 12—13 mit einem Arom verglichen hat, erwarten wir, daß sie ihn auch mit einem edeln Wein vergleichen werde. Beide Vergleiche hat sie ja auch V. 2—3 miteinander verbunden. Diese Erwartung wird durch V. 14 erfüllt, wo von einer Traube die Rede ist und von dem Weinberge, in dem sie wächst. — Die Oase Engaddi, die hier genannt wird, liegt am Toten Meere in der Mitte des Westrandes. — **1, 15**$^{b}$. „Deine Augen sind Tauben.“ Hier ist nicht zu Tauben ein nomen regens zu ergänzen, etwa: deine Augen sind Taubenaugen. Denn die Augen der Braut werden mit einer Taube, nicht mit den Augen der Taube verglichen, wie man 5, 12 sehen kann. Tertium comparationis ist die lebendige Beweglichkeit der Augen und der Tauben, dann auch eine gewisse Scheuheit. Mit keuscher Scheu wendet sich das jungfräulich reine Auge der Braut blitzschnell ab von jedem Schatten der Gemeinheit, die in ihren Bereich zu kommen droht. — **1, 17**$^{b}$. רהיטים (Kere) oder mit härterer Aussprache רחיטים (Ketib) „Getäfel“; so LXX (φατνώματα)

und V (laquearia). רהיט von רהט „laufen“ ist im Neuhebräischen der durchlaufende „Balken“; also רהיטים „Balkenwerk, Bretterwerk“. — ברוש (nur hier) ist die aramäische Form für ברוש. Daraus folgt nicht notwendig, daß im Hebräischen ברוש und ברוש der ganz gleiche Baum sind. In der Tat übersetzt der hl. Hieronymus ברוש konstant mit Tanne, was überall gut, an vielen Stellen weit besser paßt als Zypresse. Dagegen ברוש hier gibt er wieder mit Cupressus. Man tut am besten, dem hl. Hieronymus zu folgen. Alles spricht dafür, daß er über die Bedeutung dieser Worte wohl unterrichtet war. — **2, 1.** חבצלת ist ein Zwiebelgewächs (בצל Zwiebel). Manche denken unter Berufung auf das syrische חבצלתא an die Herbstzeitlose (Colchicum autumnale; s. Leunis § 721, 1). Fonck (ZkTh XXIII 694) macht dagegen geltend, daß diese Pflanze in der palästinensischen Flora nicht vorkomme. Wir übersetzen deshalb mit Krokus (s. Leunis § 716, 2); dabei ist nicht an die als Färbemittel gebrauchte Pflanze Crocus sativus zu denken, die in Palästina nicht vorkommt (vgl. 4, 14[a]). Die Krokusarten, welche in Palästina und speziell in der Saronsebene ganz häufig sind, konnten mit den Zeitlosen leicht unter dem gleichen Namen zusammengefaßt werden. Andere denken an narcissus tazetta (s. Leunis § 714, 6). — Saron ist die Küstenebene am Mittelländischen Meere von Joppe (Jafa) nordwärts bis zum Karmel. — שושנת ist die weiße Lilie (Lilium candidum; s. Leunis § 718, 3). Man hat dieser Blume entschieden unrecht getan, indem man sie gegen die gesamte Überlieferung neuerdings in eine rote Lilie oder in ein rotes Windröschen (Anemone coronaria; s. Leunis § 590, 4) zu verwandeln suchte. Jedenfalls ist Ct 5, 13 keine rote Blume gemeint (gegen Gesenius-Buhl). Das tertium comparationis ist dort der liebliche Duft, nicht die Farbe. Warum sollte auch der Lippenbart des Geliebten rot gewesen sein wie Anemone coronaria? Vgl. Fonck, Streifzüge durch die biblische Flora (1900) 53—76, wo namentlich die oft wiederholte Behauptung, daß lilium candidum in Palästina nicht wachse, als unrichtig erwiesen wird. Vgl.

auch, was ebenda (77—83) von der Tanne und ihrem sehr mit Unrecht geleugneten Vorkommen in Palästina gesagt ist. — Tertium comparationis ist hier in 2, 1 die bescheidene und verborgene Schönheit. — **2, 2ª.** חוח ist nach dem Zusammenhange eine Blume. Es bedeutet also nicht Dornen, sondern Distel (Cirsium syriacum; s. Leunis § 695, 55, der aber diese Spezies nicht erwähnt. Bei Engler-Prantl (Die natürlichen Pflanzenfamilien) heißt unsere Distel Notobasis syriaca. Vgl. Hontheim, Das Buch Job (1904) 232 (zu Jb 31, 40). Die Braut gleicht der Lilie, die andern Jungfrauen den Disteln. So gleicht (in V. 3) der Bräutigam dem edeln Fruchtbaum, die andern Jünglinge den fruchtleeren, wilden Waldbäumen. Die Jungfrauen werden mit Blumen, die Jünglinge mit Bäumen verglichen. Etwas Ähnliches bemerken wir auch 1, 17 und 2, 1. — **2, 3.** תפוח „Apfelbaum" (von נפח „hauchen" wegen seiner aromatischen Frucht) steht wohl hier für Fruchtbaum überhaupt: species pro genere. Denn ein Apfelbaum ist vielleicht nicht edel und majestätisch genug. Auch mit den תפוחים in 2, 5ª sind kaum ausschließlich Äpfel und deren Saft (der Apfelwein), sondern überhaupt Früchte und Fruchtsaft gemeint. Der Vergleich mit einem Fruchtbaum (2, 3ᶜ) ist der Braut dadurch nahegelegt, daß sie tatsächlich unter einem solchen sitzt (8, 5). Auch das metaphorisch auf den neben der Braut sitzenden und als Fruchtbaum vorgestellten Geliebten zielende „in seinem Schatten sitze ich" (3ᶜ) enthält eine Anspielung auf den wirklichen Fruchtbaum, unter dem sie sitzen. — **2, 4ª.** „Er führt mich zum Weinhause", d. h. er macht mich glücklich, indem er mir die Liebe seines Herzens schenkt, wie 4ᵇ erklärt. Vgl. auch 1, 4ᵇ. — **2, 4ᵇ.** „Seine Fahne vor mir ist Liebe." Er geht mir gleichsam mit dem Panier der Liebe voraus; mich lädt er ein, ihm zu folgen und mit ihm in den innigsten Liebesverkehr mich zu versenken. Welch überwältigendes Glück! — **2, 6ª.** „Seine Linke ist unter meinem Haupte", d. h. er legt die Linke um ihren Hals. Der Geliebte umarmt die Braut (vgl. 8, 5, wo die Braut sich auf den Geliebten stützt). Beide

sitzen zwar auf dem grünen Rasen. Aber seit V. 4 werden sie in metaphorischer Rede als gehend oder stehend vorgestellt. Sie sind zu den Gemächern der Wonne (בית היין) gegangen, und dort findet die Umarmung statt. Wir müssen deshalb diese Umarmung in den Gemächern der Wonne metaphorisch fassen, da ja der ganze Aufenthalt daselbst Metapher ist. Auf dem Rasen sitzend, schenken sie sich gegenseitig das vollste Vertrauen, die ganze keusche Liebe, deren ihre jungfräulichen Herzen fähig sind. — 2, 7. Natürlich will die Braut diese glückselige Stunde möglichst verlängert wissen. Dieser Wunsch findet Ausdruck in der Form einer Apostrophe, welche an die Töchter Jerusalems gerichtet ist. Diese werden beschworen, nicht durch unberufenes Dazwischentreten die Liebenden in dem Austausch ihrer Seelen zu stören. Sie beschwört dieselben bei den Gazellen und Rehen der Flur, d. h. bei jener zarten Rücksicht, die man liebenden Herzen schuldig ist. Die Gazellen und Hindinnen sind wegen ihrer Neigung zur Einsamkeit und wegen der Scheu, mit der sie jeder fremden Annäherung blitzschnell sich entziehen, ein Bild für Liebende, speziell für die Braut. Vgl. 2, 9 17; 3, 5; 8, 14. — 2, 7cd. „Beunruhigt nicht, störet nicht die Liebenden, bis es ihnen gefällt." — העיר heißt hier nicht „aus dem Schlafe wecken", sondern „beunruhigen, stören". Denn im Texte schläft niemand, am allerwenigsten die Braut; sie spricht ja. — אהבה „die Liebenden"; abstractum pro concreto.

## III. Analyse.

Man vergegenwärtige sich zunächst Proleg. VII, 2. Danach zerfällt unser Lied in zwei Teile: 1. Die Vorbereitung zur Liebesunterhaltung: Die Braut bittet den Bräutigam um seine Liebe (1, 2—8; ein Dreistropher). 2. Die Liebesunterhaltung selbst: die Bitte der Braut wird erhört; man setzt sich und versenkt sich in ein wonnevolles Liebesgespräch (1, 9 bis 2, 7; ein Fünfstropher).

Der Dreistropher zeigt folgende Gliederungen:

A. 1. Strophenpaar (1, 2—6; die Braut spricht): Schenke mir dein Herz! — *1. Vorstrophe* (1, 2—4): Das Lob des Bräutigams durch die Braut. Mache mich glücklich durch deine Liebe; denn in dich habe ich mein Glück gesetzt, das verdienst du auch (1, 2—3). Ja, wir wollen beide in Liebe uns berauschen ob deiner nie genug zu rühmenden Schönheit. D. h. wir wollen uns zusammen freuen: ich, indem ich deine Liebe empfange; du, indem du sie mir schenkst (1, 4). — *1. Gegenstrophe* (1, 5—6): Bescheidenes Selbstlob der Braut; sie wendet sich dabei schüchtern etwas vom Bräutigam weg und apostrophiert die Töchter Jerusalems. — Etwas gebräunt zwar bin ich, aber deshalb nicht weniger der Liebe würdig (2, 5). Vielmehr ist diese Farbe eine Empfehlung für mich; sie ist ein Beweis der strengen Zucht, in der ich gehalten wurde, ein Zeichen meiner vollkommensten Jungfräulichkeit (1, 6).

B. 1. Zwischenstrophe (1, 7—8; Wechselgespräch zwischen Braut und Bräutigam). Bitte der Braut: Laß stets von mir dich finden (1, 7)! Antwort: Ziehe dich nur nicht zurück von mir, halte dich bloß in meiner Nähe, dann sollst du stets gleich meines Besuches gewürdigt werden (1, 8)! — Er ist hier als Schäfer, sie als Ziegenhirtin gedacht. So nimmt die Frage: „Wo und wann kann ich dich treffen?“ ganz von selbst die Form an: „Wo hältst du mit deinen Schafen die Mittagsruhe?“ Dort kann sie ihn treffen; dann hat er auch Muße, sich ihr zu schenken.

Mit kurzen Worten. — Schenke mir dein Herz (1. Paar): Liebe mich (1. Vorstrophe), und verachte mich nicht (1. Gegenstrophe)! Laß von mir stets dich finden (1. Zwischenstrophe)! — In dem Strophenpaar spricht die Braut allein, und zwar in der Vorstrophe zum Bräutigam, in der Gegenstrophe zu den Töchtern Jerusalems. In der Zwischenstrophe reden beide im Wechselgespräch.

Der Fünfstropher zeigt folgende Gliederungen:

A. 2. Strophenpaar (1, 9—14): Die Herzen beginnen langsam sich zu vereinigen (ein Zwiegespräch in langen Drei-

zeilern). — *2. Vorstrophe* (1, 9—11): Wie schön bist du, meine Braut! Wie sehr liebe ich dich! *2. Gegenstrophe* (1, 12—14): Wie schön ist er, mein König, mein Geliebter! Wie sehr liebe ich ihn! — Die Braut in ihrer tiefsten Demut wagt es bei Beginn der Unterhaltung nicht, den Bräutigam „du" zu nennen. Sie spricht von ihm in aller Ehrfurcht nur in der dritten Person.

B. 2. Zwischenstrophe (1, 15 bis 2, $3^b$): In schnell wechselnden Zwiegesprächen (zu je einer Zeile) erreicht die Einheit der Gedanken und Gefühle rasch den Höhepunkt. — „Schön bist du, meine Freundin, und schön deiner Augen Spiel!" „Und schön bist du, mein Geliebter, lieblich ruhest du hier auf herrlichem Polster" (1, 15—16). „Ja, wir wohnen hier in einem Palaste, den uns, als Königen, Zedern und Zypressen bauen." „Nur du bist der König, dem dieser Palast gehört, ich bin bloß ein bescheidenes Blümlein, eine unscheinbare Lilie" (1, 17 bis 2, 1). „Fürwahr, eine Lilie bist du, außer dir gibt es nur Disteln." „Und du bist ein edler Fruchtbaum, außer dir gibt es nur Wildlinge" (2, 2—3). — Man sieht, daß die Braut jedesmal den Satz des Bräutigams durch eine parallele Sentenz ergänzt und zum Abschluß bringt. Man bemerkt auch, wie der Bräutigam immer die letzten Worte der Braut zum Ausgangspunkt für seinen folgenden Spruch wählt: Die Braut lobt das grüne Naturpolster (1, $16^b$), der Bräutigam darauf den stolzen Naturpalast (1, 17); die Braut nennt sich bescheiden eine Lilie (2, $1^b$), der Bräutigam darauf bestätigt es ihr, indem er die demütige Selbstbezeichnung zum höchsten Ruhmestitel umdeutet (2, 2). Zu alledem kommt noch die Figur der Inklusion, indem der erste und letzte Zweizeiler der Zwischenstrophe inhaltsverwandt sind: Schön bist du, meine Freundin (Stichwort: רעיתי 1, 15 und 2, 2)! schön bist du, mein Geliebter (Stichwort: דודי 1, 16 und 2, 3)!

C. 3. Strophenpaar (2, $3^c$—7): Die Braut gibt der Größe ihres Glückes den lebhaftesten Ausdruck, sie verkündet es der ganzen Welt. — *3. Vorstrophe* (2, $3^c$—5): Welch selige Stunde! Welches Übermaß der Liebe! Ich zerschmelze

in Wonne! — *3. Gegenstrophe* (2, 6—7): In vertraulichster Weise läßt sich mein Geliebter zu mir herab! O möge kein Unberufener mir diese kostbare Stunde verkürzen! — Jede der beiden Strophen klingt aus in eine Apostrophe, in eine Bitte: Stärket mich (2, 5). Störet nicht (2, 7).

Also zerfällt der erste, vorbereitende Teil (1, 2—8) in drei Vierzeiler: „Liebe mich (1, 2—4). Verachte mich nicht (1, 5—6). Laß dich finden von mir“ (1, 7—8); und der zweite, ausführende Teil (1, 9 bis 2, 7) in drei Sechszeiler: die Vereinigung der Herzen beginnt langsam (1, 9—14); sie erreicht dann schnell ihren Höhepunkt (1, 15 bis 2, $3^b$); die Braut zerschmilzt in Wonnen (2, $3^b$—7).

## IV. Schlußbemerkungen.

1. Die beiden Zwischenstrophen sind charakterisiert als Wechselgespräche. Das gleiche ist der Fall bei allen Zwischenstrophen des Hohenliedes (mit Ausnahme von zweien). Dagegen sind die paarigen Strophen keine Zwischengespräche. Auch das gilt von allen paarigen Strophen des Hohenliedes (mit Ausnahme von zweien). Vgl. Proleg. VIII, 7.

2. Die 1. Vorstrophe besteht aus zwei Zweizeilern mit je fünf Stichen, die beide mit dem gleichen Satze schließen: „Du verdienst der Jungfrauen Liebe.“ In beiden Zweizeilern wiederholt sich der Gedanke: „Deine Liebe ist süßer als Wein (Sinnengenuß)“ 1, $2^b$ und 1, $4^d$. Im Vorbeigehen sei noch der Alliteration שמן und שמך in 1, $3^b$ gedacht. — In den beiden Zweizeilern der 1. Gegenstrophe wiederholt sich das Stichwort „gebräunt“ (1, $5^a$; 1, $6^a$). — Man sieht auch, daß das erste Paar mit einem Tristichon abschließt und dann die Zwischenstrophe wieder mit einem Tristichon anhebt.

3. In 1, $2^a$ und 2, 4 gibt die Übersetzung teilweise statt des Bildes dessen Sinn. Unsere Übertragung will vor allem verständlich sein. Man übersetzt ja, um verstanden zu werden. Manche Bilder sind uns und dem deutschen Sprachgefühl weniger geläufig und zusagend als dem hebräischen Sprachgefühl der ersten Leser der Schrift. Wir müssen also diese

Figuren verdeutlichen, um jeden Anstoß zu beseitigen. Natürlich darf dabei nicht die Treue der Übersetzung leiden. Die Gedanken, welche wir verständlich und ohne Anstoß ausdrücken, müssen eben die Gedanken des Originals sein. Darin besteht die Treue der Übertragung, nicht in der sklavischen Nachahmung der äußeren Form.

## Das zweite Lied (2, 8 bis 3, 5).

**Das wechselseitige Sichaufsuchen der Liebenden (das Wachstum der Liebe).**

### I. Textkritik.

**2, 13c.** לְכִי hinter קוּמִי ist mundartliche Nebenform für das gewöhnliche לֵךְ. Sie findet sich auch 4 Kg 4, 2. An beiden Stellen hat das Kere ohne Not sie durch לֵךְ ersetzt.

### II. Erläuterungen.

**2, 8.** Der Bräutigam eilt muntern Schrittes über die Anhöhe, welche das Haus der Braut von dem nahen Städtchen trennt, in dem er wohnt. Er steigt dann den Hügel hinab, durchquert das Tal, setzt über den Bach, geht durch das Nußgärtchen der Braut, steigt auf der andern Talseite wieder den Abhang hinan und schreitet endlich mit jugendlicher Festigkeit über den Hof vor dem Hause, daß auf dem steinigen Boden seine Schritte laut widerhallen. Die Braut sieht ihn heraneilen. Er scheint ihr zu fliegen. Der Hügel und das Tal kommen ihr vor wie eine ganze Gebirgswelt, über deren Höhen und Schluchten der Geliebte munter hinweghüpft. In ihrer Begeisterung sieht die Braut eben alles in einem höheren Lichte. — קוֹל ist Interjektion: „horch!“ Es geht auf den Hall der Tritte. Zuerst natürlich sieht die Braut den Geliebten, schließlich hört sie auch seine Schritte auf dem Hofe. Aber Sehen und Hören verschmilzt in ihrer freudigen Erregung zu einer Einheit. Es kommt ihr vor, als habe sie schon drüben auf der Anhöhe ihn gehört. Daß der Geliebte bei seinem Nahen häufig laut aufgejauchzt und so schon aus größerer Ferne auf die Gehörnerven der Braut gewirkt habe, wie

einige Erklärer glauben, brauchen wir nicht anzunehmen. — **2, 9**$^{cd}$. אחר „vor — draußen“, nicht „hinter — drinnen“. — בין „durch — hinein“, nicht „durch — hinaus“; auch 5, 4 ist בין so gebraucht. — „Unser Haus“ ist natürlich das Haus, in dem ich, die Mutter und Brüder wohnen; nicht das Haus, in dem ich mit einigen Damen weile (gegen Oettli); anderswo heißt es „Haus meiner Mutter“ (3, 4; 8, 2). Die Braut befindet sich in einem Zimmer zu ebener Erde mit niedrig stehendem Fenster. Vgl. unsere Analyse. Siegfried ist unvorsichtig genug, anzunehmen, das Fenster des Zimmers der Braut habe sehr hoch gelegen. Nun kann der kurze „Salomon“ nicht mehr hineinsehen. Die Lösung des Rätsels findet Siegfried in 2, 8. „Salomon“ hatte flinke Beine. Er ist in seinem Liebeseifer buchstäblich „die Wand hinaufgeklettert“. Budde zieht sich aus dieser gefährlichen Schlinge, indem er den Text „verbessert“. Lassen wir Siegfried das Wort: „Schwierig ist es nur, zu erklären, wie der Liebhaber dazu gelangt, ist, durch das offenbar [!] sehr hoch angebrachte Fenster (Richt 5, 28: נשקף) in das Haus hineinzublicken. Budde will deshalb אשגיח und אציץ emendieren und die Braut durchs Fenster lugen lassen. Freilich vermißt man dann immer ein Objekt oder Objektssuffix [Sonst nichts?]. Könnte denn der Geliebte mit seinen flinken Beinen (V. 8) nicht an der Wand hochgeklettert sein?“ — **2, 10**$^{b}$. „Steh auf“, d. i. vom Stuhle, nicht aus dem Bette (gegen Budde). Es ist zwar noch Vormittag, aber die Braut ist doch schon munter und hat den Geliebten von weitem kommen sehen. Oder hat sie diese Beobachtungen von ihrem Bette aus angestellt? — **2, 11.** Die Zeit der Kälte und des Regens (beides fällt im Orient zusammen) ist vorüber; die warme, heitere Frühlingssonne lockt überall die Blumen aus dem Boden hervor. V. 12$^{a}$ scheint inniger mit V. 11 verbunden (Kontrast) als mit 12$^{bc}$. — Das Hohelied spielt, wie wir hier sehen, im Lenz (vgl. 6, 2; 7, 13); der Lenz ist ja die Zeit der Liebe. Er ist auch die Zeit der Hochzeiten und der Hochzeitsspiele. Die größeren syrischen Dorfhochzeiten, berichtet Wetzstein [bei Delitzsch (1875) 165],

fallen heutzutage meist in den Monat März, also in den Frühling; so war es wohl immer im Orient. Vgl. Proleg. IV. — **2, 12**$^{b}$. זמיר ist hier sicher nicht das Beschneiden der Reben, wenn auch die alten Übersetzer es so auffaßten. Denn a) das ist kein Grund, der den Aufenthalt im Freien angenehm gestaltet. b) Auf den Weinstock kommt erst später (13$^{b}$) die Rede. c) Die Zeit des Beschneidens ist längst vorüber, da die Trauben schon in voller Blüte stehen (13$^{b}$). d) Der Gedanke paßt nicht zu 12$^{c}$. e) Das Wort hat im Alten Testamente nie diese Bedeutung; doch ist das nicht sonderlich zu betonen, da das Verbum זמר „beschneiden" ist. — Also heißt זמיר hier, wie überall sonst, „Gesang". Allerdings geht das Wort sonst auf den Gesang des Menschen, זמר und זמרה auch auf den Klang der Musikinstrumente. Unsere Stelle spricht vom Gesang der Vögel, wie der Parallelismus mit 12$^{c}$ beweist. Nur der Gesang der Vögel ist ein Charakteristikum des Lenzes: die Menschen singen auch im Winter. Also: „Die Zeit des Gesanges (der Vögel) ist angelangt." — **2, 12**$^{c}$. Die Turteltaube ist als Wandervogel ein Frühlingsbote (Jr 8, 7). — **2, 13**$^{ab}$. Das Frühlingsbild wird vollendet mit dem Hinweis auf Rebstock und Feigenbaum; sie sind ja die Zeichen des Glückes und der Freude (3 Kg 5, 5. 4 Kg 18, 31. Mich 4, 4. Zach 3, 10). — Das ἅπαξ λεγόμενον חנט in a bedeutet nicht „röten, reifen" (denn die Feigenernte fällt nicht mit der Traubenblüte zusammen), sondern wie im Neuhebräischen „treiben (Knospen)"; die Fruchtansätze des Winters beginnen rasch anzuschwellen. — **2, 14.** Die aus dem Hause herausgetretene und dem Geliebten sich nahende Braut wird von diesem stürmisch begrüßt. Das niedrige Landhaus mit seiner einfachen Steinmauer und seinen vergitterten Fenstern wird in der Phantasie des Bräutigams zu einem Felsengebirge, zu einer Gesteinswand, in deren Ritzen die Braut bisher versteckt gewesen nach Art einer Felstaube. — **2, 15.** Die Braut folgt der Einladung (14$^{d}$) und stimmt ein Lied an. Sie wählt der Situation entsprechend ein Frühlingslied, ein Winzerlied (vgl. 13$^{b}$ mit 15$^{d}$). Der Bräutigam fällt begeistert mit ein. Daß

der Geliebte mitsingt, erkennen wir klar aus der Anlage der Zwischenstrophe 2, 14—17. Die für diese Gebilde notwendige Symmetrie wäre ohne unsere Annahme empfindlich gestört. Auch die ganze Situation legt diese Auffassung nahe. Braut und Bräutigam wollen sich gemeinschaftlich an der schönen Frühlingsnatur freuen. — Die Füchse fressen die Trauben und werden auch den Weinbergen durch ihr Wühlen verderblich. Der Fuchs ist als Wühler geradezu sprichwörtlich (Neh 3, 35. Ez 13, 4). — **2, 16—17.** Nachdem beide vor dem Landhaus ihr erstes Liedlein gesungen, gibt die Braut das Zeichen zum Aufbruch. Sie ist bereit, der ergangenen Einladung zu folgen (2, 16[a]). Sie sind ja beieinander so glücklich. Sie will mit ihrem Geliebten hinausziehen über Berg und Tal und einen glückseligen Tag an der Seite des Bräutigams in der herrlichen Frühlingslandschaft verbringen. Und sofort geht es hinaus. — **2, 16[b].** רעה ב „pasci (nicht pascere), seine Freude haben an". — „Lilie" ist Bild für die edle, schöne, keusche Jungfrau (2, 2). Tertium comparationis sind die fleckenlose Reinheit (Weiße) und der edle, angenehme Wohlgeruch. Nur reine, edle Seelen liebt dieser Bräutigam. Zu ihnen läßt er sich herab, ihnen schenkt er sein Herz und macht sie glücklich. — „An den Lilien", d. h. „an mir", wie die Natur der Sache und der Parallelismus mit a zeigt. Die Braut redet von sich bescheiden in der dritten Person und unter einem Bilde. Für die weitere Erklärung s. zu 6, 3 (hinter 5, 13). — **2, 17[a].** „Bis daß der Tag bläst (weht)", d. i. bis zur Tageszeit, wo der (kühle) Wind zu wehen pflegt, d. i. bis zum Abend. Im Frühling ist dieser Wind kalt und unangenehm, im Sommer erfrischend. Vgl. Gn 3, 8 רוח היום „das Wehen des Tages", d. i. der Abend. — **2, 17[b].** Am Abend fliehen die Schatten. Sie werden immer länger und entfernen sich immer weiter von ihrem Körper (dem Kopfe, der Krone des Baumes). Dabei werden sie schwächer und unbestimmter und verlieren sich endlich mit Sonnenuntergang in der allgemeinen Lichtlosigkeit. Also heißt 17[ab] „bis zum Abend". — **2, 17[c].** סב von כבב „umhergehen" (auf den

Bergen) wie 3, 2. Natürlich soll er bei seinem Umherschweifen die Braut mit sich führen. Er hat sie ja eingeladen, mit ihm den Frühlingstag zu genießen, und sie geht freudig auf seine Einladung ein. — Gazelle und junges Reh sind ein Bild der Beweglichkeit und des muntern Spiels. Vgl. 2, 9$^{ab}$. — **2, 17**$^{d}$. בתר ist lautlich und sachlich identisch mit dem griechischen βάθρον oder μαλάβαθρον oder πέτρος (bei Arianus, Peripl. Maris Erythr. 16) oder malobathron (bei Plinius, Hist. nat. l. 12, c. 1). Es ist das eine aromatische Pflanze, die in der Botanik piper betle (Leunis, Botanik § 611) oder betre heißt. Theodotion übersetzt hier ὄρη θυμιαμάτων, P montes aromatum (בטבי׳א), der sechste griechische Übersetzer im Codex Syro-hexaplaris μαλαθρως (korrumpiert), d. i. μαλάβαθρον; der hebräische Text selbst bietet 8, 14 als Permutativ הרי בשמים „Balsamberge“. Vgl. Field zu unserer Stelle. בתר steht für Arom überhaupt (species pro genere). Daß die Pflanze in Palästina wuchs, folgt aus der Stelle nicht. Es genügt, daß ein aus ihr gewonnenes Arom bekannt war, das gewiß auch בתר hieß, wie die Pflanze selbst. — Manche denken bei בתר an eine Lorbeerart; s. Leunis § 462, Anm. 1. — Unter den Malabathrumbergen versteht Budde metaphorisch die Lippen der Braut. Diese heißen Betelberge, weil die Braut Betelblätter zu kauen pflegte. Über diese Betel kauenden Lippen der Jungfrau soll sich der Bräutigam freuen (er ist wohl auch ein Betelkauer) und sich so metaphorisch auf denselben tummeln. Budde gibt aber schließlich zu, daß seine Erklärung noch nicht absolut gesichert sei: „Doch ist es sehr fraglich, ob man im Altertum in Vorderasien schon Betel kaute, und jedenfalls sind andere Ausdeutungen nicht auszuschließen.“ — **3, 1—5.** Am Abend nach dem Ausfluge hatte der Bräutigam die Geliebte der Mutter zurückgegeben. Aber diese ist von den Erlebnissen des Tages dermaßen berauscht und hat eine so mächtige Neigung gefaßt, daß sie jeden Augenblick erwacht und unwillkürlich nach ihrem Geliebten horcht und ruft, ob er nicht etwa draußen erscheine und sie zu einer neuen Liebesunterhaltung einlade; natürlich vergebens (3, 1).

Endlich kann sie es nicht mehr aushalten. Sie steht auf und geht den Bach entlang (den Hügel umgehend) ins Städtchen, wo der Bräutigam wohnt (3, 2). Sie findet ihn wirklich und führt ihn auf demselben Wege, auf dem sie gekommen, in ihr Haus (3, 4). Dort erneut sich für die Braut das Glück, das sie tagsüber genossen, und ohne das sie nicht mehr leben kann. Dieser reine, edle Liebesverkehr, dieser unendlich keusche, geistige Austausch der Seelen kann der Braut gar nicht lange genug dauern. Sie beschwört in einer Apostrophe an die Töchter Jerusalems alle Welt, sie nicht zu stören (3, 5). Die nächtliche Szene ist also eine Rekapitulation und ein angemessener Abschluß der Ereignisse dieses glückseligen Tages. Aber während am Morgen der Bräutigam die Braut suchte, sucht jetzt umgekehrt die Braut den Bräutigam. — Man hat geglaubt, die Braut erzähle hier einen Traum, den sie gehabt. Ich halte diese Annahme nicht für notwendig und für unzutreffend. Der sachliche Parallelismus, der offenbar zwischen 2, 8—17 und 3, 1—5 beabsichtigt ist, verlangt, daß beides „Geschichte" ist. Auch mußte der Dichter es deutlich erklären, wenn hier ein Traum erzählt wird. — Man sagt: „Dieses nächtliche Suchen ist mit jungfräulicher Zucht nicht vereinbar." Aber dann würde diese reine Braut ein solches nächtliches Suchen nicht einmal träumen oder gar einen solchen Traum erzählen. In der idealen Welt, in die hier der Dichter, die Braut und der Bräutigam versetzt sind, gibt es heute keine schlechten Jünglinge, vor denen die Braut sich schützen müßte; es gibt keine Gefahren ihrer Reinheit, auch nicht bei ihrem nächtlichen Suchen. — Man meint weiter: „Wie kann die Braut hoffen, bei der Nacht dem Geliebten in den Gassen und Straßen der Stadt zu begegnen?" Der heißen Sehnsucht genügt die bloße Möglichkeit, um einmal einen Versuch zu wagen. Die Liebe hat ihre eigenen Gesetze, und sie handelt nicht nach der geschäftsmäßigen Klugheit. Zudem mochte eine geheimnisvolle Liebesahnung ihr die Gewißheit geben, daß der Bräutigam nach den Ereignissen des Tages ebensowenig schlafen könne wie sie, und daß es ihn mit unwider-

stehlicher Gewalt hinaustreibe unter den freien Sternenhimmel. Vielleicht glaubte und wußte sie auch, daß gleichsam eine magnetische Liebeskraft sie mit dem Geliebten verbinde, und daß ihre Sehnsucht ihn herbeizaubern werde, sobald sie in der Nähe seines Aufenthaltes erscheine. Der Erfolg hat ihr recht gegeben. Nachdem sie längere Zeit vergeblich geforscht (3, $2^{cd}$ 3), steht plötzlich, infolge einer geheimnisvollen Anziehung, der Bräutigam vor ihr (3, $4^{ab}$). Es handelt sich hier um eine ideale Welt mit idealen Gesetzen. Und diese ideale Welt nimmt je nach den Umständen und nach den Zwecken des Dichters verschiedene Formen an. — Man sagt endlich: „Wie kann die Braut die Wächter in dieser Weise (3, 3) anreden und bei ihnen Kunde von ihrem Geliebten voraussetzen?“ Nun, der Geliebte ist in den Augen der Braut ein so übernatürlich schönes und einzigartiges Wesen, daß er den Wächtern, falls sie an ihm vorbeikamen, auffallen mußte. Die Frage der Braut hat also den Sinn: „Habt ihr nicht einen wunderbar herrlichen Jüngling, eine über alles gewöhnliche Maß majestätische Erscheinung gesehen?“ — Wir dürfen demnach mit Fug und Recht dabei bleiben, daß hier kein Traum erzählt werde. Schwierigkeiten entstehen nur, wenn man vergißt, daß das Hohelied in einer idealen Welt sich bewegt. — **3, 1**$^{a}$. בלילות ist ein Extensivplural (es handelt sich nicht um mehrere Abende): „nächtlicher Weile“. Derselbe ist hier ganz besonders gerechtfertigt. Die Braut erwacht mehrmals und sieht sich immer wieder weit getrennt von ihrem Bräutigam. Diese Nachtstunde wird ihr zur Ewigkeit. — **3, 5** ist eine Wiederholung von 2, 7 und dort von uns erklärt worden. Wir haben, wie dort, eine Apostrophe an Abwesende.

## III. Analyse.

Im ersten Liede (1, 2 bis 2, 7) wird die erste Begegnung der Liebenden geschildert, bei der sie sofort die innigste Neigung zueinander fassen. Jetzt im zweiten Liede (2, 8 bis 3, 5) erfahren wir, wie die Liebenden infolge der einmal ge-

faßten Neigung immer wieder beieinander zu sein wünschen und deshalb sich gegenseitig fort und fort aufsuchen. Erst sucht der Bräutigam die Braut (2, 8—17), dann die Braut den Bräutigam (3, 1—5). — Wir dürfen annehmen, daß der Bräutigam am Tage der ersten Begegnung beim Abschiede seiner Braut versprochen hat, sie am folgenden Morgen wieder zu besuchen und dann mit sich hinauszuführen, um mit ihr einen schönen Frühlingstag in Gottes freier Natur zu genießen. Er hält Wort. Am folgenden Morgen kommt er „springend über die Berge, hüpfend über die Hügel“ (2, 8). Die Braut erwartet ihn in ihrem Zimmer. Es ist das ein einfacher Raum zu ebener Erde mit niedrig stehendem Fenster, so daß man von außen bequem hineinschauen (2, $9^{cd}$) und einen Teil des Zimmers übersehen kann, wenn auch nur sehr undeutlich wegen des Gitters und wegen des Schattens darin. Wir befinden uns ja auf dem Lande in einem einsam stehenden Gehöfte, wo neugierige Blicke nicht zu fürchten sind. Wahrscheinlich besteht das Haus nur aus Erdgeschoß und Dachraum. — Die Mutter und Brüder haben sich, wie wir annehmen dürfen, in den hinteren Teil des Hauses zurückgezogen, von wo sie mit größter und freundlichster Teilnahme der Szene lauschen, die nun bald vor dem Hause sich abspielen soll. — Kaum erscheint also am Morgen der Geliebte auf der Anhöhe jenseits des Tales dem Hause der Braut gegenüber, so wird er schon von ihr bemerkt und sofort oder etwas später, aber noch in ziemlich weiter Entfernung, erkannt. Bald darauf hört sie den Hof widerhallen vom Schall seiner rüstigen Schritte (vgl. Erläut. zu 2, 8). Er späht aus einiger Entfernung vom Hofe aus durchs Fenster und bemerkt die Braut, aber nur schwer und undeutlich (2, $9^{d}$). Er ruft sie zu sich heraus zu einem Ausfluge (2, $10^{bc}$). Während die Braut die notwendigen Vorbereitungen vollendet (der Hauptsache nach ist sie ja längst gerüstet) und sich anschickt, seinem Rufe zu folgen, fährt der Bräutigam fort, ihr munter und liebevoll zuzureden, indem er seine Einladung wiederholt und mit dem Hinweis auf die schöne Frühlingszeit motiviert

(2, 11—13). Nach ein paar Augenblicken erscheint die Braut zum Ausfluge bereit in der Türe. Und nun spielt auf dem Hof eine gar köstliche Szene (2, 14—17). Die über den Hof herankommende Braut wird von dem Geliebten warm begrüßt (2, 14). Dann stellen sie sich im Hofe vor dem Landhause auf und singen sich zur Freude (vielleicht auch der Mutter [mit den Brüdern], die sie im Hause verborgen wissen, zum Abschied) ein allerliebstes Winzerlied (2, 15). Endlich beginnen sie, den Hof zu verlassen, indem die Braut das Zeichen zum Aufbruch gibt (2, 16—17). Was aber an jenem glückseligen Tage die beiden draußen in Gottes Frühlingsnatur alles erlebt, das läßt sich nicht beschreiben. Der Dichter macht auch keinen Versuch dazu. Er erwartet von uns, die wir ihn lesen oder erklären, daß wir edel genug sind, es zu ahnen, jenes reine Glück der keuschen Liebe. — Am Abend gibt der Bräutigam der Mutter die Braut zurück. Was sich dann weiter in der Nacht als Abschluß jenes denkwürdigen Tages ereignet, haben wir schon dargelegt (s. Erläut. zu 3, 1—5).

Das Lied hat zwei Teile: 1) der Morgen des Tages, der Bräutigam sucht die Braut (2, 8—17; ein Dreistropher); 2) der Abend des Tages, die Braut sucht den Bräutigam (3, 1—5; ein Strophenpaar).

Der Dreistropher zeigt folgende Gliederungen:

A. 1. Strophenpaar (2, 8—13): Der Bräutigam kommt und ruft die Braut. — 1. Vorstrophe (2, 8—10; die Braut spricht): *Der Bräutigam kommt und ruft mich.* — Seht, er kommt springend über die Hügel (2, 8—9$^b$). Jetzt steht er vor dem Hause und ruft mich (2, 9$^c$—10). — 1. Gegenstrophe (2, 11—13; der Bräutigam spricht): *Die Einladung wiederholt sich* oder setzt sich fort mit kurzer Motivierung. — Der Winter mit seiner Kälte und seinem Regen ist der Frühlingssonne gewichen zur Freude der ganzen Natur, speziell der Vogelwelt (2, 11—12). Wir müssen hinausgehen, nach den Feigen und Reben zu schauen; komm also, meine Freundin (2, 13).

B. Zwischenstrophe (2, 14—17; ein Wechselgesang): Die Braut folgt dem Rufe: Braut und Bräutigam im Hofe

vor dem Landhause brechen auf zu ihrem Ausflug. — Der Bräutigam begrüßt die nahende Braut (2, 14). Beide singen zum Abschied ein anmutiges Winzerlied (2, 15). Die Braut gibt das Zeichen zum Aufbruch (2, 16—17).

Das schließende Strophenpaar zeigt folgende Gliederungen:

2. Vorstrophe (3, 1—3): Die Braut sucht den Bräutigam. — Die Braut kann es nicht aushalten ohne den Bräutigam; sie erhebt sich vom Lager und geht in die Stadt, ihn zu suchen, um noch einmal das Glück seiner Nähe zu genießen (3, 1—$2^{b}$). Sie sucht zunächst vergebens (3, $2^{c}$—3).

2. Gegenstrophe (3, 4—5): Die Braut findet den Bräutigam. — Plötzlich steht der Bräutigam vor ihr, sie klammert sich an ihn; sie zwingt ihn, hinauszugehen zu ihrer Wohnung (3, 4). Hier verbringen sie längere Zeit in heiligem Liebesglück (2, 5).

Wir haben also erst zwei Achtzeiler: Der Bräutigam ruft (2, 8—13), und die Braut kommt (2, 14—17); dann zwei Vierzeiler: die Braut sucht (3, 1—3), und der Bräutigam läßt sich finden (3, 4—5).

Zum Schlusse sei es mir erlaubt, auf einige Kleinigkeiten aufmerksam zu machen. Die beiden Strophen des ersten Paares haben gleichen Schluß (Responsion): 2, $10^{bc}$ $13^{cd}$. Am Anfang (2, $9^{ab}$) und Schluß (2, $17^{cd}$) des ersten Hauptteils wiederholt sich das Bild von der Gazelle und dem jungen Reh (Inklusion). Ja dieses Bild kehrt noch einmal 3, 5 wieder und rahmt so das ganze Lied ein. — In dem Winzerliede 2, 15 folgen fünf Plurale auf ים unmittelbar aufeinander, was der Sprache eine eigentümliche lyrische Färbung verleiht. Die zweite Vorstrophe ist charakterisiert durch dreimaliges את שאהבה נפשי „ihn, den meine Seele liebt“. Zu Anfang der Gegenstrophe wiederholt sich der Ausdruck ein viertes Mal (Konkatenation). Die beiden Zweizeiler der 2. Vorstrophe wiederholen (3, $1^{c}$ $2^{d}$) den Ausdruck „ich suche ihn und finde ihn nicht“ (Responsion) usw. usw.

## Das dritte Lied (3, 6 bis 5, 1).

### Der Ehevertrag (der Wasf des Bräutigams auf die Braut).

### I. Textkritik.

**4, 8ab.** Punktiere beide Male אֵתִי „komme“ (Imp. von אתה) oder regelmäßig אֲתִי (LXX, P, V). — **4, 8c.** Punktiere תְּשׁוּרִי = תסורי „recede“ (LXX, P). — **4, 11f.** Es ist doch wohl mit Vulgata לִבְנָה „Weihrauch“ zu lesen für לבנון. Auch LXX (λίβανος) kann so gedeutet werden. Bei den Dichtern duften freilich nicht bloß die Ebenen und Täler, sondern auch alle Hügel und Berge, z. B. der Libanon oder der St Gotthard. Das genügt aber nicht, um vergleichsweise zu sagen: „Diese Rose duftet überaus lieblich wie der St Gotthard.“ Dann muß man auch Os 14, 7 לבנה für לבנון lesen. Man sieht, die Arome werden nie mit dem Hermon verglichen, nur mit dem Libanon! Und doch ist jener nicht minder duftig als dieser. Aber aus „Weihrauch“ kann nur Libanon werden, nicht Hermon. — **4, 12b.** Für das ἅπαξ λεγόμενον גִּנּוֹת (Quelle?) lies גַּן (LXX, P, V). So auch viele hebräische Manuskripte bei de Rossi III 229. גנות ist wohl unter dem Einfluß des daneben stehenden נרד entstanden.

### II. Erläuterungen.

**3, 6—8.** Das Volk in Jerusalem redet hier. Man sieht von der Stadt aus, wie in der Ferne durch die Wüste ein Brautzug heranzieht. Es ist offenbar eine vornehme Braut. Denn sie ist in Weihrauch und andere Wohlgerüche wie in ein Wolkenmeer gehüllt. Alle Welt fragt verwundert: „Wer ist doch diese fürstliche Braut?“ (3, 6.) Bald sieht man deutlicher: vielleicht haben sich für einen Augenblick die Rauchwolken geteilt, auch ist der Zug bedeutend näher gekommen. Man erkennt jetzt die Sänfte und deren Begleitschaft. Alle rufen überrascht: „Das ist ja eine Sänfte, und zwar die Salomons (הִנֵּה מִטָּתוֹ שֶׁלִּשְׁלֹמֹה), umgeben von Salomons Kriegern“ (3, 7—8). Salomon hat seine Braut abholen lassen und ihr

seine Sänfte entgegengeschickt. — Es ist überflüssig, zu bemerken, daß alles hier poetisches Bild und nur Fiktion ist. Die Frage, von welchem Platze in Jerusalem aus man etwa einen solchen Brautzug in der Steppe erblicken könne, ist gegenstandslos. Man hat sich ein ideales Jerusalem zu denken, und dieses ideale Jerusalem ist Bild für jede Ortschaft, wo zwei Brautleute im Hochzeitszuge einander entgegengehen. — **3, 6**[a]. זאת ist femininum, nicht neutrum. Es geht auf die Braut. Denn die symmetrische Anlage des Liedes beweist, daß in 3, 6—8 der Zug der Braut dem Zuge des Bräutigams (in 3, 9—11) gegenübergestellt wird. So richtig die Vulgata. — **3, 7**[a]. Budde meint, die Sänfte sei unbesetzt gewesen. Man habe das „leere Sitzgerät" unter Weihrauchdüften durch die Wüste getragen und durch sechzig Mannen gegen Furcht bei der Nacht (V. 8[d]) geschützt. Budde irrt sich. In der Sänfte Salomons saß Sulamith, wie das femininum זאת 3, 6[a] zeigt. Sonst stände ja auch in 4, 1 Salomon nicht vor seiner Braut, sondern vor einem leeren Sitzgeräte. — **3, 8**[d]. Beim Zuge durch die Wüste sind vor allem nächtliche Überfälle der Räuber zu fürchten. Gegen diese und ähnliche Gefahren schützen die Krieger. Das ist natürlich nicht ihr einziger Zweck. Sie bilden auch ein Ehrengeleite. — Es wird hier fingiert, als ob die Braut aus ungeheurer Entfernung durch die gefährliche Wüste gezogen sei. So wird alles großartiger. — **3, 9—11.** Auch hier spricht das Volk. Sobald die Braut dem Palaste näher kommt, läßt Salomon in seinem Thronsessel sich ihr entgegentragen, um sie auf dem Platze vor dem Schlosse oder in der Nähe des Schlosses zu treffen und zu begrüßen. Das Volk bewundert erst die Pracht des Tragthrones (3, 9—10), dann die kostbare Krone auf dem Haupte des Königs (3, 11). Die Polster des Sessels sind ein Geschenk der Jungfrauen Jerusalems oder der Freundinnen der Braut (3, 10[d]), die Krone ist das Geschenk der königlichen Mutter des Bräutigams (3, 11[c]). — **3, 9**[a]. Der Tragthron hier ist nicht identisch mit der Sänfte in 3, 7[a], wie man gewöhnlich annimmt. In ihm sitzt der König, in dieser die königliche Braut; er kommt

aus dem Palaste Salomons, die Sänfte von der Wüste. Auf dem Platz in der Nähe des Schlosses treffen sich dann Tragthron und Sänfte, Bräutigam und Braut. — אפריון halten viele für einen Gräzismus (φορεῖον). Das ist möglich, aber sehr fraglich, da sonst im Buche Gräzismen sich nicht nachweisen lassen. Ein solcher Gleichklang kann auch einmal zufällig entstehen. So stammt בלבש sicher nicht vom griechischen πάλλαξ (pellex). — **3, 10**c. רצוף (vgl. רצפה „Mosaikpflaster") heißt „belegt mit Polstern mit mosaikartiger Stickerei". — **3, 10**d. אהבה „Liebe" steht metonymisch für „Liebeswerk, Liebesgeschenk". Der Sitz und die Innenwände des Sessels, d. h. der Polsterbeleg dieser Teile, sind das Geschenk und vielleicht auch die Arbeit der Töchter Jerusalems. Daß unsere Deutung richtig ist, zeigt die Konstruktion mit מן und der Parallelismus mit V. 11, der gleichfalls von einem Geschenk an den Bräutigam spricht. — **4, 1—7.** Salomon trifft die heranziehende Sulamith auf einem Platze in der Nähe des Schlosses. Er begrüßt sie. Diese Rede ist ein Waṣf (Preisgesang) auf die Braut, wie dergleichen noch heute bei den orientalischen Hochzeitsspielen üblich ist. Ein solcher Waṣf ist eine Schilderung der körperlichen Vollkommenheit und des Schmuckes des jungen Paares[1]. — **4, 1**c–f. Das tertium comparationis ist hier vor allem die Bewegung: die Augen sind flink wie Täubchen (1, 15), die Haare wogen (גלשו) wie eine Herde von Kleinvieh. Daneben ist wohl auch an die dunkle Farbe der Augensterne und Haare gedacht: die Tauben (Columba livia, Felstaube) sind blau und dunkel (5, 12), die Ziegen schwärzlich. Endlich ist eine gewisse Ähnlichkeit der äußeren Formen nicht zu übersehen. Für die Augensterne und Tauben vgl. die Erläuterungen zu 5, 12b. Im Vergleich der Haare mit Ziegenherden ist das Haupt der Braut als ein Berg gedacht, um dessen Scheitel die Haare in langen Strängen nach unten wogen, wie man zuweilen im Ostjordanlande die

[1] Vgl. Wetzstein bei Delitzsch, Hoheslied und Kohelet (1875) 172 ff.

Ziegenherden um den Scheitel eines Berges in langen von oben nach unten gehenden Linien sich lagern und wogen sah. — Über den wechselnden Sinn des geographischen Begriffes Galaad vgl. das Wörterbuch von Gesenius-Buhl. Hier ist allem Anscheine nach der Oseasberg gemeint (Dschebel Ôscha), der sich im Ostjordanlande bis zu 1096 m erhebt und auf gleicher Breite mit Joppe (Jafa) liegt. Das Gebirgsland Galaad war bekannt durch den Reichtum an Herden (Nm 32, 1. Jr 50, 19. Mich 7, 14). — **4, 2.** Tertium comparationis sind vor allem die symmetrische Paarung, die gefällige Reihenbildung, die schönen Linien. Daneben ist wohl auch an die weiße Farbe der Zähne und der Lämmer gedacht. — Der Buchstabe des Textes lautet: Deine Zähne sind wie eine Herde Schafe, deren jedes Zwillinge hat, so daß keinem sein Zwillingspaar fehlt. Aber der Dichter will nicht die Zähne mit den Mutterschafen vergleichen, sondern mit der Herde ihrer Zwillingslämmer. Demgemäß haben wir die Übersetzung gestaltet. Denn der Deutsche ist solche „Schiefheiten" bei Vergleichen nicht gewohnt, er würde deshalb den Sinn einer sklavischen Übersetzung nicht richtig erfassen können. — **4, 3.** Tertium comparationis ist vor allem die rote Farbe: die Lippen sind rot wie Purpur, die Wangen rot wie der gestreifte Granatapfel. Daneben ist auch an die Figur gedacht: die Lippen bilden eine Linie oder Schnur, die Wangen sind rundlich und gewölbt wie ein Apfel. Dem Orientalen ist der Vergleich der Wangen mit einem Granatapfel sehr geläufig. Im Aramäischen heißt רִמּוֹנָא „Granatapfel" und „Wange". — **4, 3ª.** פלח: Mit der Bedeutung „Mühlstein" (Jb 41, 16) oder „mühlsteinartige Scheibe" (1 Kg 30, 12) ist m. E. nichts anzufangen. Es bleibt die Bedeutung „Riß, Spalt". Wetzstein[1] sagt: „Ist die Granate völlig reif, so sprengt sie ihre dicke Schale, und in dem oft über zwei quere Finger breiten Spalte kommen die saftgeschwellten, glänzend roten Beeren dichtgedrängt zum Vorschein." Mit dieser rotwangigen Granate

[1] A. a. O. 437.

wird die Braut verglichen. — **4, 3**$^{b}$. רקה „Gesichtsprofil, Wange und Schläfe“. Richt 4, 21 22 und 5, 26 bezeichnet es die Schläfe (V: tempus), hier die Wange (V: gena). — **4, 4**. Nachdem der Bräutigam die schwarzen Haare, die weißen Zähne und die roten Wangen seiner Braut gepriesen, wendet er sich vom Haupte (4, 1—3) zu den Vorzügen der ganzen übrigen Gestalt (4, 4—7). Abwärts steigend gilt sein Lob erst dem Hals (4, 4), dann der Brust der Geliebten (4, 5), worauf allgemeine Bemerkungen den Waṣf abschließen. — Tertium comparationis in V. 4 ist der Halsschmuck der Braut: die Ketten, die sich um ihren Hals legen, und die Schildlein, die an ihm und über ihn herabhangen. — **4, 4**$^{a}$. Der Hals der Braut gleicht einem Festungsturme, wie ihn kriegerische Könige, also vor allem David, anzulegen pflegten. Solche Türme versah man mit Mauerkränzen oder Brustwehren für die Verteidiger, welche stufenweise übereinander lagen und die Vorstellungen einer um den Turm sich windenden Kette wecken konnten. An den Turmmauern ringsum hing man die Schilde der Verteidiger oder auch Schilder zum Schmuck auf (vgl. Ez 27, 11 und 1 Makk 4, 57). — **4, 4**$^{b}$. תלפיות „Windungen“ von der Wurzel לפת „umschlingen“. Diese Wurzel findet sich im Hebräischen לפת, im Aramäischen אלף, לפף, לוף. Gemeint sind die um den Turm laufenden Brustwehren. Vulgata übersetzt richtig propugnacula, Aquila ἐπάλξεις, Venetus εἰς ἐπάλξεις χιλίας (indem er zugleich unrichtig an אלף „tausend“ denkt). — Der Stichus heißt also: „der gebaut ist in Windungen“ oder mit Mauerkränzen; ל bezeichnet die Art und Weise oder die Norm. — **4, 4**$^{cd}$. „Die tausend Schilde (d. h. die vielen Schilde, deren die Verteidigung bedarf) hangen daran, alle Schilde (d. h. die ganze Schildausrüstung) der Helden“ (d. h. der Besatzung darin). — Man streitet, ob unser Davidsturm in Jerusalem zu suchen sei oder ob er identisch ist mit dem Turm auf dem Libanon in 7, 5$^{d}$ oder mit dem Elfenbeinturm in 7, 5$^{a}$. Es ist wohl kein bestimmter historischer Turm gemeint; unser Turm existiert nur in der Phantasie des Dichters. Dasselbe gilt von den beiden andern ge-

nannten Türmen. — **4, 5.** Das tertium comparationis ist die lebendige Bewegung. Gazellen und Rehe und Hirsche sind im Hohenliede immer ein Bild der flinken Beweglichkeit und des muntern, sich tummelnden Spieles. Die Brust der Braut ist voll entwickelt. Die Bewegungen des Körpers und die Erregungen ihres edeln Herzens versetzen Oberkörper und Brust in elastischen Schwung, den der Dichter mit dem Spiel der Gazellen vergleicht. Das Bild ist vornehm und setzt vornehm denkende Leser voraus. Die körperliche Reife der Braut ist begleitet von der Reife ihrer idealen Liebe. Der feine, elastische Schwung, der ihren Körper belebt und vergeistigt, verrät ihre volle Lebensenergie und das mächtige Feuer der edelsten Gefühle in ihrem Innern. — Die Lilienflur dient bloß zur materiellen Vervollständigung des Bildes. Der Flur und ihren Blumen entspricht bei der Braut nichts. — **4, 6.** Der Bräutigam hat die Aufzählung der Vorzüge der Braut beschlossen. Er kann seine Rede nicht abbrechen, ohne der Verehrung und Zuneigung, die er zu dieser unvergleichlichen Braut trägt, einen kurzen Ausdruck zu geben, zumal er soeben der Brust der Braut und der Gefühle, die sie bewegen, gedacht hat. Anknüpfend an die eben erwähnte Lilienflur, ruft er aus: „Welch eine Wonne ist es, bei dir zu weilen! Dürfte ich doch den ganzen Tag an deiner Seite weilen, hinausgehen, mich zu erfreuen mit dir an Gottes duftigen Lilienfluren!“ — Vgl. die Erläuterungen zu 2, 17. — **4, 7** faßt rekapitulierend alles im Waṣf Gesagte zusammen. Es ist eine fast wörtliche Wiederholung von 4, 1 (Inklusion), d. h. von der Aufstellung des Themas am Anfang des Waṣf. — **4, 8—11.** Nachdem der Bräutigam die Begrüßung (den Waṣf) vorgenommen hat, lädt er die Braut ein, ihm ins Schloß zu folgen (4, 8—9), und während sie gemeinsam in hochfeierlichem Zuge unter dem zahlreichen Geleite der vornehmsten Personen in den Palast einziehen, fährt er fort, in liebevollster Weise ihr zuzureden (4, 10—11). — **4, 8.** Die Aufzählung der Berge geht von Nord und Ost nach Süd und West: Libanon, Antilibanon (שניר), die Ausläufer des Hermon nach Norden bis über

Damaskus hinaus (שנירן), Hermon; vgl. das Wörterbuch von Gesenius-Buhl zu den einzelnen Namen. — Der Bräutigam mahnt die Braut, ihre bisherige Heimat, das Haus der Mutter, zu verlassen. Er stellt dieselbe bildlich dar als eine schaurige Gebirgsgegend voll reißender Tiere. Das ist sie ja im Vergleiche mit dem Glücke, das die Braut im Hause des Bräutigams und in der Verbindung mit ihm erwartet. Er will sie jetzt in die anmutigsten Gefilde führen, in das Reich der Liebe. — **4, 9.** Ich möchte dich unbedingt in mein Haus bringen, möchte dich durchaus besitzen. Denn du hast mein Herz gefangen. Schon der geringste deiner Reize übt eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf mich aus. „Verlasse also deine bisherige Heimat, diese schauerliche Höhle (4, 8), und zieh mit mir in mein Schloß!“ (4, 9.) — **4, 10**$^{a}$. „Deine Liebe“, d. i. die wechselseitige Liebe, die man zu dir trägt, und die du dem Liebenden entgegenbringst. — **4, 10**$^{c}$. יין „Wein“ steht hier für materielle Genüsse aller Art: species pro genere; vgl. 1, 2$^{b}$. — **4, 10**$^{d}$. „Der Geruch deiner Salböle geht über alle Balsame“: deine Salböle, d. i. das Salböl, welches du selbst bist, oder das Salböl, welches deine Liebe ist; vgl. 1, 3$^{a}$. Die Braut und ihre Liebe sind ein Arom, d. h. ein Gegenstand des Genusses: species pro genere. — **4, 11.** Die Braut wird bildlich beschrieben als der Inbegriff aller Süßigkeit und allen Wohlgeruches. Sie ist eine duftige Honigblume. Ihr Mund ist ein Blütenkelch, der voll Honig ist (11$^{cd}$) und von Honig überfließt (11$^{ab}$). Die Braut und sogar die Kleider, die sie trägt, erscheinen dem lieberfüllten Bräutigam als der reinste Wohlgeruch, lieblich wie Weihrauch (11$^{e}$). — **4, 12—15.** Man ist im Schloßsaale angekommen und hat dort Aufstellung genommen. Alles schweigt erwartungsvoll. Der Bräutigam tritt vor die Braut und trägt ihr die entscheidende Bitte vor. Die Braut wird bald mit einem Garten verglichen voll der köstlichsten Früchte und der edelsten Arome, bald mit einer Quelle frischsprudelnden Wassers, wie man sie in einem vornehmen Parke oder draußen im Gebirge (im Libanon) trifft. Alles das ist Bild für das Glück, das der

Bräutigam in seiner Braut findet. Es wird lebhaft betont, daß dieser wunderherrliche Garten aller Welt verschlossen, der Quell des Heils versiegelt sei. Das ist ein Lob für die Braut, für ihre absolute jungfräuliche Reinheit und Unversehrtheit. Zugleich ist es eine feine Form für die Bitte um Öffnung. Die Braut soll sich dem Bräutigam erschließen durch Eingehen der ehelichen Verbindung. Der Bräutigam bittet nicht umsonst. Die Ehe wird sofort (4, 16 bis 5, 1) abgeschlossen. — **4, 13ª.** פרדס wird seit Spiegel 1852 (Avesta übers. I 82 u. 293) allgemein mit dem persischen pairidaêza oder pairideça in Verbindung gebracht. Aber man sollte nie vergessen, daß trotzdem diese Ableitung sehr fraglich ist. Das Zendwort kommt nur in einer einzigen Avesta-Stelle vor und heißt dort nicht „Park", sondern bloß „Umhäufung, Umwallung". Das griechische παράδεισος kommt wahrscheinlich vom assyrischen pardisu „Garten" (Zeitschrift für Assyriologie VI 290). Ob aber dieses aus dem Persischen stammt? Die späte Abfassung des Hohenliedes kann an dem Worte פרדס auf keinen Fall erschlossen werden. Vgl. Erläuterungen zu 6, 11ª. Über die Ableitung von פרדס kann man Friedr. Delitzsch (Wo lag das Paradies? [1881] 95) nachlesen. Er bezweifelt den persischen Ursprung des Wortes. — Der Stichus heißt wörtlich: „Deine Schosse sind ein Park", d. h. sind Triebe eines Parkes. Zur Konstruktion vgl. 1, 5ᶜᵈ. — **4, 13ᶜ—14.** Alle Namen, die hier vorkommen, bezeichnen ein Arom. — כפר ist nach dem Zusammenhang ein Wohlgeruch, wahrscheinlich eine Harzart; vgl. Gn 6, 14 גֹּפֶר „Harzbaum" und כֹּפֶר „Erdharz". Manche denken an die Cyprusblume (Lawsonia alba; vgl. Leunis, Botanik § 460, 5), d. i. an die Hennastaude. Aber diese Pflanze ist ein Färbemittel, kein Arom. — Die Narde ist indischen Ursprungs. Es gab verschiedene Arten (beachte den Plural נרדים). Eine Narde ist das aromatische Öl von Valeriana spica, auch Nardostachys Jatamansi genannt (Leunis § 701, 1). Eine andere Narde liefert das indische Bartgras Andropogon nardus (Leunis § 731, 4). כרכם crocus sativus (Leunis § 716, 2); so die alten Übersetzer und die

verwandten Sprachen[1]. Diese Pflanze wurde im Altertum nicht bloß als Färbemittel benutzt, sondern man gewann daraus auch eine wohlriechende Essenz. — קנה ist acorus calamus (Leunis § 752, 10), der calamus aromaticus der Römer. — קנמון ist cinnamomum ceylanicum (Leunis § 600, 13). Kalmus und Zimt sind wegen ihres Wohlgeruchs Bestandteile des heiligen Salböls (Ex 30, 23). — Weihrauch wird aus den verschiedenen Arten der Boswellia (Leunis § 529, 4) und verwandten Pflanzengattungen gewonnen, besonders aus Boswellia sacra. — Myrte ist der aus Balsamodendron myrrha (Leunis § 529, 7) gewonnene wohlriechende Saft. — אהלות (hier u. Ps 45, 9) und אהלים (nur Spr 7, 17; denn Nm 24, 6 ist אהלים „Palmen" zu lesen) ist die Aloe (Leunis § 719, 23), deren wohlriechendes Holz sehr geschätzt war. — Balsam ist eigentlich das Erzeugnis von Balsamodendron giliadense, auch Amyris opobalsamum genannt (Leunis § 529, 7); es führen aber oft auch die verwandten Wohlgerüche mit ihren Mutterpflanzen diesen Namen. — **4, 16.** Die Braut gibt den ehelichen Konsens: „Möge mein Garten, von dem du gesprochen, nur immer in verschwenderischer Fülle seine Reize entfalten! Für dich entfaltet er sie! Er ist von jetzt ab dein Garten. Dir ist er geöffnet. Trete ein!" Man beachte den feinen Wechsel zwischen „mein Garten" in 16$^c$ und „dein Garten" in der folgenden Zeile 16$^e$! — **5, 1.** Der Bräutigam vollendet den Ehevertrag durch seinen Konsens: „Ich nehme das Angebot mit Freuden an. In diesem Garten allein will ich hinfüro mein ganzes Glück suchen. O seliger Tag! Wünschet mir Glück, meine Freunde! Lasset uns alle ein großes Fest feiern!"

[1] Deshalb ist die neuerdings in Vorschlag gebrachte Identifizierung mit dem cancamum der Griechen und Römer (Plinius, Hist. nat. l. 12, c. 44) mit Recht allgemein abgelehnt worden. Cancamum wird aus Amyris oder Balsamodendron (Leunis § 529, 7) gewonnen, besonders aus der arabischen Spezies Amyris cataf, nicht aber aus dem Dirw- oder Mastixbaume (Leunis § 528, 4), wie irrig behauptet worden ist.

## III. Analyse.

Das Lied zerfällt in zwei Teile, jeder Teil in zwei Abschnitte nach dem folgenden Schema.

I. Die Begrüßung vor dem Schloß (drei Strophen):

A. Die Brautleute ziehen einander entgegen (das erste Strophenpaar; das Volk spricht).

B. Die Begegnung und Begrüßung auf dem Platze vor dem Schloß, der Waṣf auf die Braut (erste Zwischenstrophe; der Bräutigam spricht).

II. Die Vermählung im Schloß (fünf Strophen):

A. Der gemeinsame Einzug ins Schloß (zweites Strophenpaar);

B. Die Vermählung selbst im Schloßsaale (drei Strophen).

Zu I A. 1. Vorstrophe. *Sulamith zieht Salomon entgegen.* — a. Wer ist die vornehme Braut, die dort aus der Ferne heranzieht? (3, 6.) — b. Es ist Salomons Braut in der Sänfte, die ihr der Bräutigam geschickt, sie abholen zu lassen (3, 7—8).

1. Gegenstrophe. *Salomon zieht Sulamith entgegen.* — a. Schaut dort die prächtige Sänfte, in der Salomon sich seiner Braut entgegentragen läßt! Bewundernswert sind vor allem die herrlichen Polster, welche Jerusalems Jungfrauen für den königlichen Bräutigam gestickt und ihm geschenkt haben (3, 9—10). — b. Schaut aber auch die kostbare Krone, welche die königliche Mutter ihrem Sohne für den heutigen hochfeierlichen Tag seiner Vermählung geschenkt hat (3, 11).

Zu I B. 1. Hälfte der 1. Zwischenstrophe. *Lob auf das Haupt der Braut.* — a. Allgemeine Einleitungszeile, die das Thema gibt für den ganzen Waṣf: Wie schön bist du, meine Braut! Dann beginnt die ins einzelne gehende Beschreibung: ganz bezaubernd ist die Bewegung deiner dunkeln Augen und das Gewoge deiner dunkeln Haare (4, 1). — b. Ein Wunder von Symmetrie sind die beiden Reihen deiner weißen Zähne. (4, 2). — c. Entzückend ist das Purpurrot deiner Lippen und Wangen (4, 3).

2. Hälfte der 1. Zwischenstrophe. *Lob auf die ganze Gestalt der Braut.* — a. Dein Hals gleicht in seinem Schmucke einem Festungsturme (4, 4). — b. Deine Brust ist voll Leben, gleich einem Paar munterer Gazellen (4, 5). — c. Glückselig fürwahr, wer bei dir weilen darf! Dann eine allgemeine Schlußzeile, die den ganzen Wasf rekapituliert: Wie schön bist du, meine Braut! (4, 6—7.)

Zu II A. 2. Vorstrophe. *Der Bräutigam lädt die Braut ein, ihm ins Schloß zu folgen.* — a. Verlasse deine bisherige Heimat, diese schauerliche Höhle! (4, 8.) — b. Komm mit mir auf mein herrliches Schloß! (4, 9.)

2. Gegenstrophe. *Auf dem Wege zum Schloß schenkt der Bräutigam der Braut die liebenswürdigsten Worte.* — a. Wie reizend bist du, Schwester Braut! (4, 10.) — b. Du bist eine duftige Honigblume (4, 11).

Zu II B. 2. Zwischenstrophe. *Im Schloßsaale wirbt der Bräutigam um die Hand der Braut.* — a. Du bist ein wundervoller Garten mit herrlichem Quell, der ihn bewässert, aber du bist verschlossen und versiegelt (du wirst dich doch endlich öffnen), ja ein ganzer Park bist du voll der wohlschmeckendsten Früchte und der wohlriechendsten Arome (4, 12—14$^{a}$). — b. Noch einmal: ein Park voll der wohlriechendsten Arome bist du, ein wundervoller Quell in einem (verschlossenen) Garten (du wirst dich doch endlich öffnen) (4, 14$^{b}$—15).

3. Strophenpaar. *Der Abschluß des Ehevertrags.* — 3. Vorstrophe. Der Konsens der Braut. — 3. Gegenstrophe. Die Vollendung des Vertrags durch den Konsens des Bräutigams.

## IV. Schlußbemerkungen.

1. Das Lied besteht aus zwei Teilen. Jeder Teil enthält zunächst ein Paar Fünfzeiler, denen einmal ein Vierzehnzeiler, das andere Mal ein Zwölfzeiler folgt.

2. Man beachte den symmetrischen Bau der beiden Paare von Fünfzeilern! Das erste Mal (3, 6—11) sind sie gegliedert nach dem Schema (2 + 3) + (3 + 2), das andere Mal nach dem Schema (3 + 2) + (2 + 3). Auch in der ersten Zwischen-

strophe sind die beiden Dreizeiler so angebracht, daß dem ersten Symmetriegesetz Genüge geschieht (3 + 2 + 2) + (2 + 2 + 3). Es gelten also auch für das Hohelied die beiden Symmetriegesetze, die ich für das Buch Job konstatiert habe. Vgl. Proleg. VIII, 11.

3. Die fünf letzten Strophen (4, 8 bis 5, 1) sind als einheitlicher Abschnitt markiert durch das sechsmal wiederholte „Braut", das sonst nie im Hohenliede vorkommt. Wie gut dieser Name gerade hier, wo nach unserer Erklärung vom Abschlusse des Ehevertrags die Rede ist, am Platze ist, brauche ich nicht erst hervorzuheben.

4. Es sei noch bemerkt, daß der Waṣf (4, 1—7) die Braut von oben nach unten beschreibt. Darin gleicht er dem Waṣf auf den Bräutigam (5, 9—16). Dagegen wird 7, 2 ff die Braut von unten nach oben geschildert. So richtig Bickell.

## Das vierte Lied (5, 2 bis 6, 10).

### Die Leiden der Liebe (der Waṣf der Braut auf den Bräutigam).

### I. Textkritik.

Der überlieferte Text ist gegliedert nach dem Schema: 6, 6 — 4 — 5, 6 — 5 — 6, 6. Man sieht, in der 2. Vorstrophe erwartet man noch eine weitere Zeile; sie würde den Zweizeiler 5, 13 zu einem Dreizeiler ergänzen. Dafür scheint in der 2. Zwischenstrophe die Zeile 6, 3 zu viel; sie stört die den Zwischenstrophen sonst wesentliche symmetrische Form. Da der Gedanke von 6, 3 an seinem überlieferten Platze entbehrlich und hinter 5, 13 nicht unpassend ist, so vermute ich, 6, 3 sei hinter 5, 13 zu lesen. Doch mag man meinetwegen glauben, der Dichter des Hohenliedes habe einmal und nur einmal in einer Zwischenstrophe und einem Strophenpaare sich nicht ganz streng an die Symmetriegesetze gebunden. Ich wundere mich freilich über das seltsame vierfache Zusammentreffen: a) In einer Strophe scheint an ganz bestimmter Stelle eine Zeile zu fehlen. b) Zugleich scheint in demselben Liede an einer andern Stelle ein Überschuß zu sein, und

zwar wieder von genau einer Zeile. c) Diese metrisch scheinbar überschüssige Zeile ist auch inhaltlich entbehrlich. d) Sie paßt inhaltlich ganz vorzüglich in jene scheinbare Lücke.

**5, 6**$^{c}$. Punktiere בְּדִבְרִי „deswegen, seinetwegen“ (= עַל־דִּבְרִי). — **5, 9**$^{d}$. Punktiere חִשְׁבַּעְתֶּנִי. Denn die Braut ist ein Femininum. — **5, 13**$^{a}$. Punktiere als Plural מִגְדָּרוֹת (LXX, P, V, Aquila, Symmachus). — **5, 13**$^{b}$. Punktiere מְגַדְּלוֹת „wachsen lassend“ (LXX, V). „Türme“ in M ist ohne Sinn.

## II. Erläuterungen.

**5, 2**$^{a}$. Selbst im Schlafe denkt die Braut noch an ihren Geliebten. Es ist das eine poetische Übertreibung und ein Bild für die volle Herrschaft der Liebe im Herzen der Braut. — **5, 2**$^{b}$. Da naht der Geliebte. Auch im Schlafe hört sie ihn. Denn die Liebe hat ihre Sinne geschärft für alles, was den Bräutigam betrifft. Im nächsten Augenblicke ist er schon an der Türe und klopft. Der Bräutigam ist ein junger Mann, flink und voll Leben. — **5, 2**$^{d}$. יוֹנָה „Taube“ heißt die Braut wohl wegen der feinen Linien und bezaubernden Formen, wegen der lebendigen und anmutigen Beweglichkeit: an die (blaue) Farbe der Taube ist nicht gedacht. So auch 6, 9; aber 1, 15 (4, 1; 5, 12) und 2, 14 liegt die Sache anders. Dem Deutschen ist das Bild zu wenig geläufig und nicht recht verständlich. Ich übersetze deshalb mit „Schönste“. — תְּמָתִי ist hier im Zusammenhange ein körperlicher Vorzug, non habens maculam aut rugam aut aliquid huiusmodi (Eph 5, 27); so auch 6, 9. Daß aber die körperlichen Vorzüge der Braut schließlich nur die äußere Erscheinung des inneren sittlichen Wertes sind, braucht nicht erst gesagt zu werden. — **5, 2**$^{e-i}$. Der Bräutigam bittet um schnellen Einlaß. Denn draußen herrscht ein kalter Nachtnebel. Ob diese unfreundliche Nacht zu dem herrlich schönen Tage und dem im vollen Blütenschmuck prangenden Garten in 6, 2 paßt, darf uns keine Sorge machen; wir wissen längst, daß unser Dichter kein Realist ist. In der Vorstellung können jedenfalls eine solche Nacht und ein solcher Tag sich folgen; das genügt. — **5, 3**. Die Braut

springt sofort auf und wirft eilends ihr Kleid um, schleunigst die Türe zu öffnen. Der Dichter will uns darauf aufmerksam machen, dass die Braut freudig und bereitwillig die größten Opfer für ihren Geliebten bringt. Deshalb legt er ihr Worte in den Mund, die diese Opfer beschreiben. Diese Worte bedeuten durchaus nicht, daß die Braut sich beschwert und nur zögernd und langsam dem Rufe des Geliebten nachkommt. Das Gegenteil ist der Fall. — Es könnte scheinen, die hier genannten Opfer seien für ein Mädchen vom Lande doch nicht besonders groß. Die Darstellung ist allegorisch. Die hier vorgestellten Beschwerden sind ein Bild für alle, auch die größten Opfer, welche die Liebe zu bringen vermag. Das gleiche gilt von den schon empfindlicheren Prüfungen, denen die Braut in 5, 7 sich ausgesetzt sieht. — **5, 4.** Es wird eigens hervorgehoben, daß die Braut nicht säumig, sondern voll Eifer und Inbrunst für ihren Geliebten ist. Es wird deshalb erzählt, wie der Geliebte die Türe, an der er gepocht, verläßt und ans Fenster tritt und seine Hand durch das Gitter weit ins Zimmer hineinstreckt; es ist das ein Zeichen seiner Sehnsucht und Zuneigung, er will von der Braut gesehen werden. Diese, welche sich seitwärts vom Fenster neben ihrem Lager befindet und eilends ankleidet, kann natürlich die ins Zimmer hineinragende Hand sehen, den Bräutigam selbst sieht sie nicht. Aber der Anblick der Hand allein genügt, ihre Gefühle in stärkere Wallung zu bringen. Die Liebe der Braut ist so vollkommen, daß der geringfügigste Anlaß hinreicht, sie immer stärker aufglühen zu lassen. Also der erste (5, $2^a$: „selbst im Schlafe bleibt meine Liebe wach“) und letzte (5, $4^b$) Stichus der 1. Vorstrophe drücken die hohe Vollkommenheit der bräutlichen Liebe aus (Inklusion). — **5, $5^a$.** Nachdem die Braut in aller Eile sich angekleidet, geht sie rasch an die Türe, um zu öffnen. — **5, $5^{bcd}$.** Während sie öffnet, salbt sie schnell Riegel (und Tür) mit den edelsten Spezereien. Es ist das ein Zeichen liebevollster Aufmerksamkeit für den Bräutigam. Die Türe, durch die er eintreten soll, wird gesalbt, um den Eintritt möglichst ehrenvoll und angenehm für

ihn zu gestalten. — Wo nahm die überraschte Braut die Arome her? fragt jemand. Befand sich denn in ihrem Zimmer oder neben der Tür ein Salbenschränklein? Diese Frage hat sich der Dichter nicht vorgelegt. Er bietet eine Allegorie, nicht Geschichte. Deshalb sollen wir uns über das reale „Wie" und die innere Wahrscheinlichkeit der Salbung keine Sorge machen, sondern einzig über die Zartheit der bräutlichen Liebe uns freuen, die durch diese Salbung symbolisiert wird. — **5, 6**$^{ab}$. Als die Braut öffnet, findet sie, daß der Bräutigam sich schnell entfernt hat. Es war das keine Strafe für ihre Saumseligkeit; eine solche lag ja nicht vor. Der Bräutigam will die Braut prüfen, er will sich von ihr suchen lassen, deshalb entzieht er sich ihr. Er freut sich nicht am Schmerze der suchenden Braut, sondern am Fortschritt der Liebe, den sie dabei gewinnt; Opfer müssen das Liebesband stärken und kräftigen, müssen Treue und ewige Ausdauer garantieren. Auch die Braut freut sich, für ihren Geliebten Opfer bringen zu dürfen, und die Erinnerung an die bestandene Prüfung wird stets ihr schönster Trost bleiben. — **5, 6**$^{c}$. „Mein Atem ging aus seinetwegen", d. h. wegen seines Verschwindens. Die Braut, die sich so sehr auf die Begegnung mit dem Geliebten gefreut, sieht mit Schreck und Schmerz, daß er verschwunden. Sofort sucht sie ihn, aber lange vergebens. — **5, 7**. Die Braut eilt suchend ins nahe Städtchen, nach „Jerusalem". Dort wohnt ja der Bräutigam, dort wird er wohl auch zu finden sein. Warum sucht sie auf den Straßen? Weshalb geht sie nicht zunächst ins „Schloß", um sich dort nach „Salomon" zu erkundigen? Der Dichter will sie mit den Nachtwächtern in Berührung bringen, diese sind nicht im Schloß. — Die Braut wird mißhandelt. Welche Prüfung und welche Bewährung! Die Mißhandlung ist das Werk des reinsten Mutwillens; denn die Braut hat den Wächtern keinen Anlaß zum Einschreiten gegeben. Der Dichter fingiert diesen Vorfall, um die Opferfreudigkeit Sulamiths zu illustrieren. — **5, 8 ff.** Die suchende Braut trifft den Chor der Jungfrauen Jerusalems. Als Ort der Begegnung dürfen wir uns einen

freien Platz in „Jerusalem“ vorstellen. Die Braut hat schon lange vergeblich gesucht; es ist längst Tag geworden. Sie bittet die Jungfrauen, falls sie etwa irgendwo den Geliebten erblicken sollten, ihm zu sagen, sie sehne sich nach ihm, und er möge sie doch endlich mit seiner Gegenwart beglücken (5, 8). Die Jungfrauen antworten: „Wer ist denn dein Geliebter? Woran können wir ihn erkennen? Sage es uns, damit wir deine Bitte ihm kund tun können“ (5, 9). Sulamith erwidert: „Es ist ein wunderbar herrlicher Jüngling, der seinesgleichen nicht hat und deshalb von jedem sofort erkannt werden muß.“ Nun beschreibt sie die Vorzüge ihres Geliebten (5, 10—16). Es ist das ein Waṣf auf den Bräutigam und ein Gegenstück zum Waṣf auf die Braut in 4, 1—7. — Man könnte einwenden: „Wie kann es nach dem gestrigen Hochzeitszuge in Jerusalem noch einen Chor von Jungfrauen geben, der nicht weiß, wer der Bräutigam Sulamiths sei?“ Dergleichen Bedenken sind bei einer Allegorie, wie wir sie haben, gegenstandslos. — **5, 8**$^{cd}$. Statt zu sagen: „Meldet ihm, ich sei voll Sehnsucht“, fragt sie: „Was sollt ihr ihm melden?“ und beantwortet sich dann die Frage: „Ihr sollt ihm melden, ich sei voll Sehnsucht.“ Vor שחולת ist aus מה תגידו ein „Ihr sollt ihm melden“ in Gedanken zu ergänzen. Durch diese Redeweise wird das zu Sagende nachdrücklich eingeschärft. — **5, 9**$^{cd}$. „Was ist dein Geliebter vor (jedem andern) Geliebten, daß du uns so beschwörst?“ Die Konstruktion ist sehr prägnant. Vor dem Folgegesetz sind mehrere Gedanken zu ergänzen: „Welches Kennzeichen hat dein Geliebter? Er muß ja dergleichen haben. Nur so wird es erklärlich, daß du uns so beschwörst und flehentlich bittest, ihm deinen Auftrag auszurichten. Denn wie könnten wir ihm etwas melden, ohne ihn zu kennen.“ Der Dichter wurde zu dieser Wendung wohl dadurch veranlaßt, daß er das Wort „beschwören“ wiederholt (in 5, 8$^{a}$ und 5, 9$^{d}$) gebrauchen wollte (Inklusion). — **5, 11**$^{a}$. Haupt, Hände und Füße des Bräutigams sind (Kunstwerke) aus Gold, der Leib aus Elfenbein, die Schenkel aus weißem Marmor. Tertium comparationis sind überall die

edeln Formen, die kraftvolle Festigkeit und die hochgeschätzte Schönheit; beim Golde auch der Glanz und die Glätte, das Hehre und Herrliche, bei Elfenbein und Marmor die reine, weiße Farbe. Der Bräutigam trägt Sandalen. So werden die Füße und teilweise auch die weiße Marmorfarbe der Unterschenkel sichtbar. Der Elfenbeinglanz des Leibes tritt an Hals und Nacken in die Erscheinung. Auffallend ist, daß die Braut, obgleich wir drei Beschreibungen (4, 1—7; 6, 4—10; 7, 2—6) von ihr besitzen, niemals mit dem Golde verglichen wird. — **5, 11**$^{b}$. חלחלים „schlanke und schwankende Zweige", z. B. Rebzweige (vgl. זלזלים Is 18, 5). Also: „seine Locken, schlanke Zweige, sind rabenschwarz". — **5, 12**$^{b}$. „Die in Milch sich baden, sitzend auf einer Einfassung", d. h. die auf einer Einfassung (in einem Becken) von Milch sich baden. Die Präposition על „auf" ist gewählt, weil (beim Geradeaussehen der Augenstern der vordere und somit höhere Teil des Augapfels ist und weil) bei der Bewegung des Auges der Augenstern auf dem Weiß des Auges hin und her zu schwimmen scheint. Tertium comparationis in V. 12 sind die lebensvolle, flinke, anmutige Hinundherbewegung über einem lieblichen Kreisbecken voll reiner, weißer Flüssigkeit, der dunkle Glanz, die hübschen rundlichen Formen. — **5, 13.** Es ist hier Rede vom Barte auf den Wangen und Lippen. Denn der Dichter hat sich den jungen Mann gewiß nicht glatt rasiert gedacht. Was sollen zudem die dichtgedrängten Sprößlinge auf den Wangen des Mannes, von denen V. 13$^{ab}$ spricht, anders sein als der Bart? Wenn aber 13$^{ab}$ auf den Bart geht, dann auch 13$^{cd}$ wegen des Parallelismus. — Tertium comparationis ist nicht etwa die Farbe des Balsams oder der Lilien, sondern das dichte Sprossen und der Duft. Der Duft des Bartes ist aber metaphorisch zu verstehen, insofern der Bart wie der ganze Bräutigam und alles, was ihm gehört, für die Geliebte der Gegenstand eines besondern Wohlgefallens, oder um in dem so geläufigen Bilde zu bleiben, ein süßes Arom ist. Manche meinen, die Braut spreche von den Salben, mit denen der Bräutigam seinen Bart eingerieben hatte. Ich

kann das nicht glauben. Nach der Ansicht der Braut bedarf dieser Jüngling keiner Salböle: er ist in sich selbst der edelste Wohlgeruch. — **6, 3**[a]. „Ich gehöre meinem Geliebten", d. h. ihm gehört mein Herz und meine Zuneigung, in ihm allein suche ich mein Glück, er ist meine einzige Lust und meine Sehnsucht. Daß dies die Bedeutung des offenbar sprichwörtlichen Ausdrucks ist, zeigt der folgende Stichus. „Mein Geliebter (d. h. sein Herz) gehört mir" wird dort variiert durch „er hat seine Lust an (meinen) Lilien", d. i. an mir als an seiner (duftigen) Lilienpflanzung. Es ergibt sich auch aus 7, 11. Auf „ich gehöre meinem Geliebten" folgt dort nicht „er gehört mir", sondern das synonyme „sein Verlangen geht auf mich (sein Herz gehört mir)". — Man beachte, wie gut 6, 3 zu 5, 13 paßt! 5, 13[c] heißt es: „Er ist mein Liliengarten"; 6, 3[b] lesen wir: „ich bin sein Liliengarten". Unser Vorschlag, 6, 3 hinter 5, 13 zu lesen, erhält dadurch eine neue Bestätigung. — **5, 14**[c]. מעים ist hier der ganze Rumpf, besonders der Oberleib, nicht etwa bloß der Unterleib, wie einige wenig geschmackvoll erklären. Die Braut muß doch in ihrem Waṣf der Brust des Bräutigams gedenken. Auch trägt man den Gürtel (V. 14[d]) nicht in der Mitte des Unterleibes, sondern in der Mitte des ganzen Körpers. Sonst im Alten Testament steht מעים für das Leibinnere und die darin liegenden Köperteile (Herz oder Eingeweide). — **5, 14**[d]. מעלפת kann nicht wohl auf עשת sich beziehen, das masc. ist. Es geht auf מעים; vgl. Gesenius-Kautzsch § 145k. Der Leib ist bedeckt mit Saphiren. Wir werden dabei an den mit Edelsteinen reich besetzten Gürtel zu denken haben. — **5, 16**[a]. „Sein Gaumen ist Süßigkeit." Der Gaumen, in dem die Süßigkeit sich vornehmlich offenbart, illustriert das Wesen der ganzen Person. Der Geliebte ist ganz süß ohne alle Bitterkeit: ein geläufiges Bild für die höchste Liebenswürdigkeit. **6, 1—2.** Die Jungfrauen sind bereit, den nach dieser Beschreibung leicht erkennbaren, unvergleichbar herrlichen Jüngling zu suchen. Sie fragen deshalb, wo man etwa hoffen dürfe, ihn zu finden. Die Braut meint, er sei vielleicht in seinem Garten. Die ganze

Gesellschaft begibt sich zum Parke des Bräutigams. Und richtig, der Gesuchte steht sofort vor ihnen und begrüßt die Braut, deren Liebe eben sich so glänzend bewährt hat, in Gegenwart aller Jungfrauen mit den herzlichsten Worten (6, 4—10). — **6, 4**[a]. Thersa ist die alte Hauptstadt des Reiches Israel vor Samaria (3 Kg 14, 17 bis 16, 23), das von Amri erbaut wurde (3 Kg 16, 24). Burchardus de Monte Sion (Descriptio terrae sanctae 7, 19) schreibt: „De Samaria quatuor leucis contra orientem sita est Thersa civitas in monte alto. In qua reges Israel ante constructionem Samariae aliquanto tempore regnaverunt.“ Danach ist Thersa das heutige Talluza östlich von Sebaste (Samaria). Bei dieser Angabe wird man sich beruhigen müssen, solange nicht positiv wahrscheinlich gemacht wird, daß die Tradition, auf die Burchardus (im 13. Jahrhundert) sich stützt, irrig war. Das ist bis heute nicht geschehen. — 4 Kg 15, 14 16 ist für Thersa wohl Tharsila (in V. 16 das erste Mal Thappuah) zu lesen, was viele Codices der LXX tatsächlich bieten. Diese Stadt (das heutige Tesil) liegt im Hauran (fast) 36° östlich von Greenwich, etwas südlicher als die Nordspitze des Sees Genesareth. — Tertium comparationis ist hier und in 6, 4[b] die unvergleichliche Herrlichkeit. Wie keine Stadt des Nordens mit Thersa und keine Stadt des Südens mit Jerusalem an Glanz und Majestät sich messen kann, so kann keine Jungfrau sich mit dir vergleichen. Wir haben eine Klimax: erst Thersa, dann Jerusalem. — Manche schließen aus der Nennung der beiden Hauptstädte, das Hohelied müsse nach der Reichsteilung verfaßt sein. Mich überzeugt das Argument nicht. Auch zu Salomons Zeiten waren Thersa und Jerusalem die zwei bedeutendsten Städte des Reiches: das eine im Norden, das andere im Süden. — **6, 4**[b]. Die Braut gleicht einem Kriegsheer. Tertium comparationis ist die majestätische, unwiderstehliche, alles bezaubernde Gewalt. Die Geliebte erobert wie im Sturme das Herz des Bräutigams; mit einem einzigen Blick ihrer Augen schon nimmt sie ihn gefangen, wie sofort in V. 5[a b] ausgeführt wird (vgl. 4, 9: 7. 6). — Zu **6, 5**[c]—7 vgl. 4, 1—3. —

**6, 8**[a]. „60 Königinnen sind es.“ הנה für חנה. — Die Zahlen haben keine historische Bedeutung und stehen für eine große Menge überhaupt. Der historische Salomon hatte weit mehr Frauen (3 Kg 11, 3). — „Salomon“ hat ein Heer von Frauen und Nebenfrauen, und jeder derselben ist eine Zahl dienst-tuender Jungfrauen zugewiesen. Der Bräutigam tritt hier als ein großer Herr auf. Es illustriert das den großen und hehren Eindruck, den er auf das Herz der Geliebten macht. — Alle Reize dieser unzähligen Frauen und Jungfrauen verschwinden vor der Schönheit der Braut wie die Sterne vor der Sonne (6, 9—10). — **6, 9**[bc]. „Eine mit Vorzug Geliebte ist sie ihrer Mutter, der Liebling ihrer Gebärerin.“ — אחת „unica“, d. h. unice (prae omnibus) dilecta. Daß Sulamiths Mutter nur diese eine Tochter gehabt habe, kann aus dem Worte nicht geschlossen werden. — ברה „rein, glänzend“ (vgl. V. 10[c]) ist hier als Kosewort gebraucht und heißt also „Liebling“. — **6, 10**[a]. Die Frage ist Ausdruck der staunenden Bewunderung: „Wie unaussprechlich herrlich ist doch jene Jungfrau, die ausblickt“ usw. — Wörtlich: „Wer ist's, die herabblickt wie die (aufgehende) Morgenröte?“ d. h.: „Wer ist's, die leuchtet wie die herabblickende Morgenröte?“ Das Erscheinen der Braut gleicht dem Aufgehen der Morgenröte. Tertium comparationis ist das Leuchten, nicht das Obensein. — **6, 10**[d]. Auch die Frauen und Jungfrauen werden durch die Reize der Braut bezaubert und gefesselt und in die größte Bewunderung versetzt.

## III. Analyse.

Mitten in der Nacht bittet der Bräutigam die Braut um Einlaß. Sie willfahrt ihm trotz aller Schwierigkeiten. Doch da sie die Türe öffnet, ist der Bräutigam verschwunden. Sie sucht ihn lange vergebens unter den größten Beschwerden in der ganzen Stadt „Jerusalem“. So wird ihre Liebe und Treue geprüft (5, 2—7). Als es längst Tag geworden, trifft die suchende Braut auf dem Markte die Jungfrauen Jerusalems und bittet sie, mit ihr den Bräutigam zu suchen. Dabei hält sie auf ihn eine großartige Lobrede. So hat die Braut in

ihrer Prüfung sich bewährt (5, 8 bis 6, 3). Nun gehen alle zusammen auf die Suche und finden den Bräutigam in seinem Garten. Er begrüßt die kommende Braut mit einem schwungvollen Panegyrikus. So wird die unter Opfern bewährte Treue der Geliebten reich belohnt (6, 4—10).

Demnach zerfällt das Lied in drei Teile:

I. Die Prüfung der bräutlichen Liebe und Treue (1. Strophenpaar): eine Erzählung.

II. Die bewährte Liebe äußert sich in einem Waṣf auf den Bräutigam (vier Strophen): ein Gespräch der Braut mit den Jungfrauen Jerusalems. Schauplatz ist ein freier Markt in der Stadt.

III. Der Bräutigam belohnt die bewährte Treue mit einer herrlichen Lobrede auf die Braut (letztes Strophenpaar): Schauplatz ist der Garten des Bräutigams.

Zu I. 1. Vorstrophe. *Eine opfervolle Einladung.* — a. Der Bräutigam bittet mitten in der Nacht die Braut um Einlaß (5, 2). b. Trotz aller Schwierigkeiten beeilt sich die Braut, ihm zu willfahren; denn mächtig ist ihre Liebe (5, 3—4).

1. Gegenstrophe. *Ein opfervolles Suchen.* — a. Da die Braut liebevoll die Tür öffnet, ist der Bräutigam verschwunden (5, 5—6$^c$). b. Trotz aller Unannehmlichkeiten, die ihr begegnen, hört die Braut nicht auf, ihn zu suchen (5, 6$^d$—7).

Zu II. A. 1. Zwischenstrophe. Übergang zum Waṣf auf den Bräutigam: ein Gespräch der Braut mit den Jungfrauen Jerusalems, die sie auf dem Marktplatze getroffen. — a. Die Braut bittet die Jungfrauen, ihr bei der Suche behilflich zu sein (5, 8). Diese antworten: „Wie können wir dir helfen, ohne deinen Bräutigam zu kennen? Beschreibe ihn doch!“ (5, 9.)

B. 2. Strophenpaar. Die Braut beschreibt den Bräutigam in einem herrlichen Waṣf.

2. Vorstrophe. *Das Haupt des Bräutigams.* — a. Welch prächtige Farben! Der Geliebte leuchtet hell und rot. Sein Haupt ist ein Kunstwerk von glänzendem Gold in einem Rahmen schwarzer Haare. Die dunkeln Augensterne schwimmen in einem weißen See (5, 10—12). — b. Welch herrlicher

Wohlgeruch! Der Bart des Geliebten gleicht einer duftreichen Pflanzung, wie ja auch ich für ihn ein liebliches Arom bin (5, 13 und 6, 3).

2. Gegenstrophe. *Die ganze Gestalt.* — a. Arme, Leib und Füße sind ein herrliches Bildwerk aus Gold, Elfenbein und Marmor (5, 14—15$^{b}$). b. Kurz: überaus majestätisch (5, 15$^{cd}$) und unendlich liebenswürdig zugleich (5, 16$^{ab}$) ist mein Geliebter, o Töchter Jerusalems! (5, 16$^{cd}$.)

C. 2. Zwischenstrophe. Übergang zur folgenden Szene: ein Wechselgespräch zwischen der Braut und den Jungfrauen. — a. Die Jungfrauen fragen, wo man etwa den Geliebten treffen könne (6, 1). b. Die Braut antwortet, man möge ihn in seinem Garten suchen (6, 2). Man geht hin und findet ihn.

Zu III. 3. Vorstrophe. Die Braut ist, *absolut betrachtet,* überaus schön: eine Beschreibung ihres Hauptes. — a. Wie majestätisch ist deine Schönheit, wie bezaubernd dein Auge, wie großartig dein Haarwuchs! (6, 4—5.) b. Wie fein sind Mund und Wangen! (6, 6—7.)

3. Gegenstrophe. Die Braut übertrifft, *relativ betrachtet,* alle andern Frauen und Jungfrauen. — All den wunderschönen Frauen und Jungfrauen in meinem Palaste ziehe ich dich vor, wie ja auch deine Mutter mit Recht dich über alles schätzte (6, 8—9$^{c}$). b. Alle Frauen und Jungfrauen meines Palastes erkennen neidlos deine unendliche Überlegenheit an (6, 9$^{d}$—10).

## IV. Schlußbemerkungen.

1. Das Lied ist ungemein regelmäßig gebaut. Wir haben drei Paar Sechszeiler, die durch zwei Vierzeiler getrennt sind. All diese acht Strophen zerfallen in je zwei Zeilengruppen: die Sechszeiler in zwei Dreizeiler, die Vierzeiler in zwei Zweizeiler.

2. An Figuren, welche die strophische Gliederung markieren, fehlt es nicht. Man vergleiche unsere Erläuterungen zu 5, 4 und 5, 9$^{cd}$ und beachte die Inklusion „majestätisch wie ein Kriegsheer“ in 6, 4 und 6, 10. Anderes dieser Art überlassen wir der selbständigen Beobachtung des Lesers.

## Das fünfte Lied (6, 11 bis 8, 4).

### Die Freuden der Liebe (der Schwertertanz).

### I. Textkritik.

7, 2 bis 8, 4 liefert eine chorische Struktur von der Form 4, 4—7—6, 6. Das vorausgehende 7, 1 scheint eine Zwischenstrophe zu sein. Denn es ist ein Dialog. Leider begnügen sich die Braut und der Hof (in seiner Antwort) mit einem Stichus, während wir eine Zeile erwarten. Wir helfen dem Mangel in denkbar einfachster Weise dadurch ab, daß wir den betreffenden Stichus beide Male verdoppeln, wie ja auch 7, $1^b$ fast nur eine Wiederholung von 7, $1^a$ ist. Damit ist 7, 1 zu einer regelrechten Zwischenstrophe geworden. Vor dieser Zwischenstrophe steht noch ein Dreizeiler 6, 11—12, also eine Strophe. Nichts hindert uns, sie für die erste Vorstrophe zu halten. Wo bleibt aber die erste Gegenstrophe? Wir erhalten sie wieder in einfachster Weise dadurch, daß wir die Vorstrophe verdoppeln. — Nimmt man diese unsere Vorschläge an, so konstatiert man damit keineswegs eine Lücke im überlieferten Text. Es fehlen bloß einige Wiederholungszeichen. Das Ausfallen derselben hatte für den Inhalt absolut keine Folgen; es schädigte nur etwas die Form. Nimmt man aber unsere Vorschläge nicht an, so haben wir eine chorische Struktur (7, 2 bis 8, 4), die durch einen nichtchorischen Fünfzeiler (6, 11 bis 7, 1) eingeleitet wird. Wer sich dafür entscheiden will, mag es tun. Nur kann ich nicht zugeben, daß meine Art, den Text zu lesen, dem überlieferten hebräischen Texte widerspreche. Die hebräische Textüberlieferung besagt nicht, daß man keine Wiederholungszeichen schreiben dürfe. Sie besagt bloß, daß man sie nicht zu schreiben brauche; und das ist auf alle Fälle richtig, indem es genügt, sie gleich den Vokal- und Interpunktionszeichen hinzuzudenken.

**6, $12^b$.** Punktiere עַז (Aquila?), Symmachus, editio quinta, P lesen ebenfalls „Volk“ ohne Suffix, aber Singular. Die überlieferte Punktation gibt keinen Sinn, wie ein Blick in die

Kommentare zeigt. — **7, 10**c. שְׂפָתַיִם וְשִׁנַּיִם (LXX, Aquila, P, V) statt שפתי ישנים.

## II. Erläuterungen.

**6, 11—12.** Am Vormittag — es ist der erste Morgen nach den Ereignissen, die im vorigen Liede berichtet wurden — steigt die Braut von ihrem elterlichen Hause, wo sie die Nacht zugebracht, ins Tal hinab zu dem dort angelegten Nußgärtchen, um den Bach entlang zu lustwandeln. Diese drei Zeilen sind wohl, wie schon gesagt, zweimal zu lesen. Die Wiederholung malt gleichsam das Hin- und Hergehen der Braut den Bach hinauf und den Bach hinab auf die Stadt zu. — **6, 11**a. אגוז „Nuß" halten viele für einen Parsismus. Aber das Wort hat kein ausländisches Gepräge und kann ebensogut semitischen Ursprungs sein, zumal es auch im Syrischen, Arabischen und Äthiopischen vorkommt. Vgl. Gesenius-Buhl, Wörterbuch; König, Lehrgebäude II, 1, 143. Übrigens ist sehr zu wünschen, daß es einmal gelingen möge, den persischen Ursprung des Wortes hinreichend wahrscheinlich zu machen. Besonders denen, welche Salomon für den Verfasser des Hohenliedes halten, müßte ein solcher Nachweis sehr willkommen sein. Er würde für sie den großen Luxus des Königs illustrieren. Ohne Zweifel hat der prachtliebende Monarch manche exotischen Luxusgegenstände auch aus Armenien und Persien nach Jerusalem kommen lassen, und mit den fremden Luxusartikeln sind auch fremde Namen eingewandert, die namentlich von Salomon (dem Verfasser unseres Buches) und den höfischen Kreisen gern gebraucht wurden. Mit fremden Nußarten kam da vielleicht der fremde Name für Nuß, mit fremden Pflanzen der fremde Name für Pflanzenanlagen (פרדס, 4, 13) an den Hof und ins Land. Leider sind die zwei Parsismen (hier und 4, 13), falls beide (oder doch wenigstens einer) sich als echt bewähren sollten, zu vereinzelt, um weittragende Konsequenzen darauf zu bauen. Jedenfalls läßt sich mit ihnen nicht gegen die Abfassung des Hohenliedes durch Salomon operieren. Man könnte geradesogut behaupten, daß sie dieselbe bestätigen.

Man wird wohl tun, den Umstand nicht aus dem Auge zu verlieren, daß diese „Parsismen“ alle mit Luxusgegenständen in Beziehung zu stehen scheinen. — **6, 12.** Nescio, anima mea ponit me (i. e. ego pono me, ponor) inter currus aulicorum principis, „unerwartet stoße ich auf die Hofwagen des Fürsten“, d. i. Salomons oder des Bräutigams; die Braut trifft plötzlich Salomon, der mit einem großen Gefolge daherkommt. — מרכבות ist acc. des Zieles der Bewegung. — Salomon scheint mit einem kriegerischen Gefolge zu kommen (vgl. 3, 7—8). Die Wagen sind also wohl als Streitwagen vorgestellt. Wenigstens ist gleich nachher (7, 1[c]) von einem Kriegstanz die Rede. Dalman (Palästinischer Diwan 193) sagt vom Zuge des Bräutigams: „Ohne kriegerisches Gepränge sind diese Züge nicht zu denken. In Aleppo ziehen zuweilen an hundert Krieger mit Schwert und Schild, einige auch mit Helm und Harnisch dem Bräutigam voran.“ — **7, 1[a b].** Es ist das Gefolge Salomons, das hier spricht. Einige rufen den Stichus 7, 1[a], von einer andern Seite erschallt der Stichus 7, 1[b]. Sulamith, die vielleicht einen Versuch macht, sich bescheiden zurückzuziehen, wird allgemein eingeladen, näher zu treten und sich sehen zu lassen. — **7, 1[c].** Der Stichus ist wahrscheinlich, wie schon bemerkt wurde, zu wiederholen. Sulamith antwortet auf das allseitige Drängen des Hofes bald hierhin bald dorthin: „Was wollt ihr denn an Sulamith sehen?“ — **7, 1[c].** Auch dieser Stichus ist zu verdoppeln. Auf die wiederholte Frage der Braut wird ihr wiederholt, bald hier bald dort, geantwortet: „Wir wollen deinen Tanz bewundern.“ — Wörtlich: „(wir wollen an dir ein Schauspiel sehen) wie den Reigentanz der beiden Lager“. Das כ ist für unser Sprachgefühl störend, nicht für das des Hebräers. Noch heute wird bei den Hochzeitsfeierlichkeiten im Orient der sogenannte „Schwertertanz“ ausgeführt. Die Tanzenden bilden zwei Lager oder Gruppen. Die Braut schwingt ein Schwert. Wetzstein (bei Delitzsch, Hoheslied und Koheleth 171) schreibt darüber: „Das Bild der Tänzerin (elḥâṣi „die den Ring Füllende“ oder abû ḥowêṣ „die im Ring befindliche“), das wallende

dunkle Haar der aufgelösten Flechten, ihre ernste, edle Haltung, das niedergeschlagene Auge, die anmutigen Bewegungen, der rasche und sichere Tritt der winzigen nackten Füße, die blitzartigen Schwingungen der Klinge, die geschickte Verwendung der linken Hand, in welcher die Tänzerin ein Taschentuch hält, das strenge Einhalten des Tanzes, obschon der Gesang des Vortragenden (munśid) allmählich schneller und der Tanz leidenschaftlicher werde — dieses Bild hat sich meiner Erinnerung bleibend eingeprägt. Vervollständigt wird es durch den Ring (ḥowêś), dessen eine Hälfte durch Männer, die andere durch Weiber gebildet wird. Sie stehen aufrecht, berühren sich leise mit den Schultern und begleiten den Takt mit einem Schwanken des Oberkörpers und leisem Zusammenschlagen der vor der Brust aufwärts gerichteten Hände. Das Ganze wird von angezündeten Feuern beleuchtet.“ Übrigens ist beim Vergleich des Hohenliedes mit den orientalischen Hochzeitsgebräuchen Vorsicht geboten. Die Ähnlichkeit ist eine sehr unvollkommene. Vgl. Proleg. IV. — **7, 2—6.** Die Braut kann dem allseitigen Drängen sich nicht entziehen. Man begibt sich an einen geeigneten Platz — vielleicht stand man schon auf einem solchen in der Nähe der Stadt —, und bald sind alle Vorbereitungen für den Tanz fertig. Wir haben hier das Lied, welches während des Tanzes gesungen wurde. Wir nehmen an, es werde vom Hofe, d. i. vom Chore der Zuschauer, vorgetragen. Man darf sich auch vorstellen, nur ein einzelner Sänger (resp. Sängerin) habe das Wort. Das Lied ist ein Waṣf auf die Braut. Während sonst (4, 1—7; 5, 10—16) der Lobpreis von oben nach unten fortschreitet, geht er hier von unten nach oben. Der Waṣf zerfällt, wie immer in unserem Buche, in zwei gleiche Teile. Während aber sonst die eine Hälfte das Haupt besingt (4, 1—3; 5, 10—13; 6, 4—7) und also der Hals den Körper in zwei Teile zerlegt, bildet hier die Taille die Scheidelinie, so daß eine Strophe (7, 4—6) Kopf, Hals und Brust, die andere (7, 2—3) Schoß, Hüften und Füße besingt. — **7, 2ª.** פְּעָמַיִךְ „deine Füße“. Manche übersetzen „deine Schritte“ und denken an die Anmut der

Tanzbewegungen. Aber im Folgenden (7, 3—6) gilt alles Lob den körperlichen Reizen der Braut, nicht ihrem Tanze. Auch stecken die Schritte nicht in zierlichen Sandalen. — Die Füße werden gelobt, offenbar wegen ihrer zierlichen Form. Auch in 7, 2$^{cd}$ werden hübsche Formen gepriesen. — **7, 2$^{b}$.** „Du Tochter eines Fürsten", Prinzessin, fürstliche Jungfrau. — **7, 2$^{c}$.** חמוקים „Wendungen, geschwungene Linien". Auch hier ist mit Rücksicht auf 7, 3 ff nicht an den Schwung der Tanzbewegung, sondern an die Linien des Körperbaues zu denken. Zudem könnte eine Tanzbewegung nicht mit einem Kunstwerk verglichen werden. — חלי „kunstvoll gearbeitete Schmucksache" (Spr 25, 12. Os 2, 15), kunstvolle Arbeit überhaupt". Hier wiegt der Begriff „Kunstwerk" (nicht „Schmuckgegenstand") vor, wie die Natur der Sache es verlangt und 7, 2$^{d}$ eigens hervorhebt. — **7, 3$^{a}$.** שׁרר von שׁר. Die Grundbedeutung ist „festgeflochtener Strang, Sehne, Muskel", vgl. שׁריר, Jb 40, 16. Es steht speziell für „Nabelstrang", Ez 16, 4. Das Wort kommt, außer an der eben genannten Stelle, nur hier vor; denn Spr 3, 8 ist שָׁרֶךָ (d. i. שַׁאֲרְךָ) „dein Fleisch" zu punktieren. Mit Rücksicht auf Ez 16, 4 ist zu übersetzen „Nabelgegend, Schoß". Diese Bedeutung ist auch durch den Zusammenhang gefordert. Sie ist durch die alten Übersetzer (LXX, P, V) gesichert. Also: „dein Schoß ist das Becken der Rundung" (das wohlgerundete Becken). Der Artikel bereitet den kommenden Relativsatz vor. — **7, 3$^{b}$.** „Dem der Mischwein nicht mangeln darf." Der Satz hat eine modale Färbung, wie die Negation אל anzeigt. Er gibt eine rein materielle Vervollständigung des Bildes. Dem Mischwein entspricht bei der Braut nichts. Tertium comparationis ist die runde Form und die Vornehmheit; denn es handelt sich um einen Festpokal. Der Dichter hebt deshalb die Rundung des Pokals deutlich hervor. Auch in der Zeile 7, 3$^{cd}$, die sich mit unserer Zeile (7, 3$^{ab}$) eng zu einem Zweizeiler verbindet, ist die runde Form der Vergleichsgrund. Der Schoß der sitzenden Braut gleicht der Rundung eines großen, prachtvollen Kelches. — **7, 3$^{cd}$.** „Dein Leib (der Unterkörper) ist

ein Haufen von Weizen, umzäunt (umstanden) von Lilien.“ Der Weizenhaufen ist umstanden von Lilien, d. h. er liegt auf der Tenne, die sich in der freien Flur befindet. Diese Flur ist aber in der unserem Dichter geläufigen Idealisierung ein Lilienfeld (vgl. 4, 5). Tertium comparationis ist die edle, feine Wölbung, nicht etwa die Farbe, wie einige weniger verständig annehmen. Das Bild ist überaus vornehm. Wetzstein (bei Delitzsch, Hoheslied und Koheleth 112) bemerkt dazu: „Der Anblick solcher Weizenhaufen, deren man auf den Tennen eines Dorfes oft lange Reihen gleichzeitig sehen kann, ist für den Landmann herzerquickend, und die Vergleichung des Hohenliedes 7, 3 wird jeder Araber schön finden.“ Doch man braucht kein Araber zu sein, um die edle Schönheit dieses Bildes zu begreifen und zu verkosten. — Zu 7, 4 vgl. 4, 5. — 7, 5[a]. Tertium comparationis ist die Schlankheit, die weiße Farbe, die edle Form, der majestätische Eindruck. Türme von Elfenbein hat es natürlich in Wirklichkeit nie gegeben, sie existieren in der dichterischen Phantasie (vgl. Ps 45, 9; Am 3, 15). — 7, 5[cd]. Hesebon ist eine alte Stadt auf der Hochebene im Ostjordanlande, 35° 50′ östlich von Greenwich auf gleicher Breite mit Jerusalem. Die Stadt liegt in wasserreicher Gegend. Sie scheint ausgezeichnet gewesen zu sein durch schöne Teichanlagen im Tale vor den Toren der Stadt. Buhl (Geographie des alten Palästina 123) schreibt: „In einem Seitentale des Wadi Hesban, nordwestlich von der Stadt Hesban, finden sich bei der klaren und kühlen Quelle Ain el fudele Reste von alten Teichen und Leitungen. Möglicherweise sind deshalb die Ct 7, 4 erwähnten Teiche von Hesebon hier zu suchen.“ בת־רבים „die Volkreiche“ ist Beiname von Hesebon. Einige halten Bathrabbim für den Namen eines Dorfes, das einem der Tore von Hesebon, das zu ihm führte, den Namen gegeben habe. Dieser prosaische Einfall ist durch nichts begründet und raubt dem Texte einen großen Teil seiner Schönheit. Wir werden darauf verzichten müssen, unsere Karten um den Namen des neu entdeckten Dorfes zu bereichern. — Die Augen gleichen zwei Teichen, in denen sich der Himmel

spiegelt. Tertium comparationis ist die runde Form, die glänzende Klarheit, die spiegelnde und zitternde Feuchtigkeit. — **7, 5**[d]. מִגְדָּל „Erhöhung", besonders eine künstliche: gewöhnlich „Turm", aber auch „erhöhter Platz, Rednerbühne" (Neh 8, 4). מִגְדָּל (Neh 8, 4) scheint identisch zu sein mit מַעֲלֶה (Neh 9, 4). Vulgata hat beide Male „gradus". Ich glaube, daß hier מִגְדָּל eine natürliche Erhöhung, ein Bergesgipfel ist. Und zwar ist es ein Berg mit schöner Aussicht, wie 7, 5[e] beifügt, also ein Gebirgsvorsprung. Diese Bedeutung paßt hier vorzüglich. Denn der Semit (Araber) nennt ein Vorgebirge die Nase des Gebirgsstockes. — Der Libanon steht hier für die ganze Gebirgswelt im Norden Israels und umfaßt auch Antilibanon, Hermon und Sanir (4, 8). Denn der Vorsprung, welcher nach Damaskus schaut, muß zum Hermon oder Sanir gehören. Übrigens hat der Dichter kaum einen geographisch bestimmten Vorsprung im Auge gehabt, sondern in seiner Phantasie die Gebirge vor Damaskus mit einem solchen Vorsprung ausgestattet. — **7, 5**[e]. „Der (das Antlitz von) Damaskus erblickt." Durch diesen Stichus wird die Bergspitze (מִגְדָּל) als ein Gebirgsvorsprung und als sehr hoch charakterisiert. Die Nase ist ein majestätischer Bergvorsprung. Der Vergleich ist großartig und dem Zusammenhang entsprechend. Denn wenn das Haupt ein Gebirgsstock ist (V. 6[a]), dann ist die Nase ein Vorgebirge. Auch 4, 1[f] und 6, 5[d] ist das Haupt der Braut mit einem Berge verglichen; vgl. 5, 15[c]. — Tertium comparationis ist das Vorspringende und das Vornehme. Wie das Vorgebirge zum Gebirgsstock, so verhält sich die Nase zum Haupte. Das Bild ist großartig gewählt, weil die Braut eine hehre und herrliche Erscheinung ist. — Einige Exegeten finden den Vergleich grotesk. Sie sind offenbar in der kindlichen Vorstellung befangen, die Naße heiße מִגְדָּל, weil sie im Vergleich zum Haupte ungewöhnlich massiv gewesen sei. — **7, 6.** Die Vergleiche passen gut zum vorigen, und so bildet 7, 5[d]—6 einen eng geschlossenen Zweizeiler. Wenn nämlich die Nase ein Vorgebirge ist, so ist das Haupt ein Gebirge (ein Karmel); und wenn das Haupt ein Karmel ist, so ist das Haar der

dunkle Wald auf dem Karmel. — דלה „res pendula“ kann seiner Natur nach sowohl den am Gebirge sich hinabziehenden wogenden Wald als das wallende, um das Haupt spielende Haar bezeichnen. Der unbestimmte Ausdruck ist wohl absichtlich gewählt, um die Doppelvorstellung „Haar, Wald“ zu ermöglichen und nahe zu legen. Das Wort ist ἅπαξ λεγόμενον (Is 38, 12 liegt eine andere Bedeutung vor) wie im folgenden Stichus רהטים. — ארגמן „der dunkelrote Purpur“. Er nähert sich einem glänzenden Schwarz. Plinius (Hist. nat. 9, 62) sagt vom tyrischen Purpur: „Laus ei summa in colore sanguinis concreti, nigricans aspectu (von oben gesehen) idemque suspectu (von der Seite gesehen) refulgens, unde et Homero purpureus dicitur sanguis.“ Auch Lucian und Anakreon reden von Purpurhaaren, wie man bei Franz Delitzsch nachlesen kann. — 7, 6c fasse ich als allgemeinen Satz: „Du bist so schön, daß eine einzige Locke genügt, selbst einen König zu bezaubern.“ Viele deuten: „der König, d. i. dein Bräutigam Salomon, hat sich in deinen Locken gefangen“. Dann stände besser der Artikel המלך. — רהטים bedeutet nach dem Zusammenhang „Locken“; eigentlich „Fließende, Herabwallende“ (רהט „laufen, fließen“ im Aramäischen). Das Wort ist ἅπαξ λεγόμενον; denn Gn 30, 38 41 und Ex 2, 16 bedeutet es „Wasserrinne“. — 7, 7—8. Nach beendigtem Tanze wird die Braut zum Bräutigam geführt. Während des Zuges singt der Hof, d. i. der Chor aller Anwesenden, ein kleines Loblied auf die Braut (7, 7—8). — 7, 7b. אהבה „Liebe“ und תענוגים „Wonne“ stehen hier in konkreter Bedeutung „Geliebte“, „Wonnige“. Denn die zweite Person ist überall (vorher und nachher) nur Sulamith, nicht ein Abstraktum. Also: „du Liebenswerte unter den Wonnigen“. Die Braut ist liebenswürdig und gehört in die Klasse derer, die das Herz des Beschauers mit Wonne erfüllen. — 7, 8a. Tertium comparationis ist die Schlankheit, die lebensfrische Kraft, die Majestät, das Genußbringende (die Liebe der Brust, die Datteln der Palme; vgl. V. 9ab). — 7, 8b. „Deine Brust (gleicht) Trauben.“ Der Dichter spricht von einer Traubenmenge, wohl von einem Spalier. Tertium

comparationis ist die flächenförmige Ausbreitung, das üppig sprossende Leben, die elastische Bewegung im Ganzen und in den Teilen (vgl. 4, 5; 7, 4), der reiche Genuß (die Liebe der Braut, der Wein der Rebe; vgl. 7, 9$^{cd}$). — **7, 9.** Die Braut erscheint vor dem Bräutigam. Mit den liebevollsten Worten wird sie empfangen. Der Bräutigam knüpft an die letzten Worte des Chores an, sie kommentierend: „Ja, du bist eine Palme und ein Weinstock; deshalb will ich dich genießen in edler Liebe." — **7, 9$^{ab}$** ist Kommentar zu V. 8$^{a}$: „ich will die Frucht der Palme pflücken und genießen." — סנסנים ist das syrische סִנְסִנָּא und das assyrische sissinnu, also die Datterispe, die Frucht der Palme (s. Löw, Aramäische Pflanzennamen 119), nicht „Palmzweige", wie einige wollen. Auch der Gedankengang verlangt die Bedeutung „Frucht". Richtig Vulgata: apprehendam fructus eius. — **7, 9$^{cd}$** ist Kommentar zu V. 8$^{b}$: „Ich will die Frucht der Rebe genießen." Wörtlich: „Es soll (mir) sein deine Brust wie die Trauben des Weinstocks", d. h. deine Brust (die Liebe deiner Brust) soll mir süß munden gleich den Trauben. — **7, 9$^{e}$** und **7, 10$^{a}$** sind eine Art Amplifikation zu 9$^{a-d}$. Datteln und Trauben gefallen wegen ihres Duftes und ihres süßen Geschmackes. Dementsprechend heißt es in 9$^{e}$: „Ich will mich an deinem Dufte freuen", und 10$^{a}$: „Ich will mich an deinem süßen Geschmacke freuen". — **7, 9$^{e}$.** תפוחים „Äpfel" steht hier für edle Früchte aller Art (species pro genere). — **7, 10$^{a}$.** Der Gaumen (Mund) ist ein süßer Wein oder ein Kelch süßen Weines. Es ist das ein geläufiges Bild für die vollendete Liebenswürdigkeit einer Person (5, 16). — **7, 10$^{b}$—11.** Die Braut erwidert die freundliche Ansprache, indem sie die letzten Worte des Bräutigams in 10$^{a}$ aufgreift und durch einen Relativ- oder Partizipialsatz weiterführt: „(Wein), der meinem Geliebten glatt (hinunter) geht". — Zu **7, 11$^{a}$** vgl. 6, 3. — **7, 12 bis 8, 4.** Der Geliebte führt jetzt die Braut in seinen Palast, in die innersten Gemächer (1, 4$^{b}$). Dort sind sie ganz allein und versenken sich in eine glückselige Liebesunterhaltung. Wir dürfen dieselben in den beiden Schlußstrophen belauschen. Die Braut

schwelgt im Gedanken an das zukünftige Zusammenleben und an die herrlichen Tage, die sie in nächster Zeit an der Seite ihres Geliebten in Gottes freier Natur genießen wird. Ohne Zweifel steht vor ihrem Geiste die Erinnerung an den wunderschönen Ausflug (2, 8—17). Ja, sie werden miteinander noch viele solcher Ausflüge und weit größere ausführen; dieselben werden sogar mehrere Tage dauern. Da werden sie bald auch einmal das elterliche Haus der Braut besuchen. Welche Freude für die Braut, ihren Geliebten dort zu bewirten und ihm all die Herrlichkeiten zu zeigen, die sie für ihn bereitet und aufgespart! Sie wird mit ihm verbunden sein in edelster Liebe, wie eine Schwester mit ihrem Bruder. Die Braut schließt ihre Zukunftsbetrachtungen mit dem plötzlichen Ausruf (8, 4): „Wie glücklich bin ich doch, einen solchen Bräutigam zu besitzen und mit ihm jetzt in den innersten Gemächern gleichsam in seiner Umarmung vertraulich zu weilen! Möge doch kein Unberufener die glückselige Stunde stören!“ Dieser Gefühlsausbruch hat die Form einer Apostrophe an die abwesenden Jungfrauen Jerusalems. Diese sind natürlich bei der vertraulichen Unterhaltung des Bräutigams und der Braut nicht zugegen. Die Szene hat keine Zeugen. — **6, 12**c. כפרים (Sing. כְּפַר, 1 Kg 6, 18) „Dorf, Gehöft“; vgl. 1 Chr 27, 25. Die Cyperblume (Lawsonia alba), die auch hier wieder einige in den Text bringen, paßt nicht in den Zusammenhang. Eher könnte man an eine edle Weintraube denken, da der Kontext von Reben spricht; vgl. 1, 14. — **7, 13**e. Wörtlich: „Dort werde ich dir meine Liebe schenken“, nämlich (wie V. 14 zeigt) im Hause meiner Mutter, die wir besuchen werden (vgl. 8, 1—2). — **7, 14**a. Der Liebesapfel ist die muskatnußgroße gelbe Frucht von Mandragora officinalis (Leunis, Botanik § 643, 6). Er ist ein Symbol der Liebe, ist überdies geschätzt wegen seines Wohlgeruches. Man benutzte ihn auch zur Bereitung von Liebestränken, die für sehr wirksam galten. Im Alten Testament begegnet er uns nur hier und Gn 30, 14 ff. — **7, 14**b. מגדים „köstliche Früchte“ kommt nur im Hohenliede vor (4, 13 16 und hier). Der Singular מִגְדּ „köstliche Gabe

(der Natur)“ findet sich Dt 33, 13—16. — „Über unsern Türen“, d. i. auf dem Gesims, auf einem Brette, das innen über der Türe angebracht war. Wie weit die Sitte verbreitet war, solche Gesimse über der Türe anzubringen und prächtige Früchte dort auszustellen, wissen wir nicht. — **8, 1**ª. מי יתנני bezeichnet hier im Zusammenhange nicht den unerfüllten, sondern den an sich unmöglichen und doch über alles Erwarten sich erfüllenden Wunsch: „Wer konnte wohl ein solches Glück mir verschaffen?“ — **8, 1**ᶜ. Daß die Braut vorhabe, mit dem Bräutigam wirklich Küsse auszutauschen, liegt nicht notwendig in den Worten des Textes. Die Braut darf ihm so oder anders ihre Liebe bezeigen. Wir geben deshalb das allgemeinere „umarmen“ für „küssen“. — **8, 2**ᵇ. תלמדני „sie lehrte (erzog) mich“ ist Relativsatz zu אביא. Das Imperfekt ist Tempus der Dauer, der Gewohnheit und der Wiederholung in der Vergangenheit (Gesenius-Kautzsch § 107 fg). — Zu **8, 3** vgl. 2, 7. Die Umarmung ist auch hier keine physische, die im Augenblick vorübergeht, sondern eine moralische und dauernde, die in der Verbindung oder dem Austausch der Herzen und der Gefühle besteht.

## III. Analyse.

Das Lied zerfällt in drei Teile und der erste Teil in drei Abschnitte.

I. Der Brauttanz im Freien (sechs Strophen).

A. Die Vorbereitungen zum Tanze (drei Strophen).

B. Der Tanz selbst oder der ihn begleitende Wasf auf die Braut (2. Strophenpaar).

C. Die Zusammenkunft der Brautleute nach dem Tanze (2. Zwischenstrophe).

II. Die Liebesunterhaltung im Schlosse (letztes Strophenpaar).

Zu I A. 1) 1. Strophenpaar. *Sulamith begegnet dem Gefolge des Bräutigams.*

1. Vorstrophe. Sulamith lustwandelt den Bach entlang und stößt unerwartet auf den Bräutigam und sein Gefolge.

2. Vorstrophe. Wiederholung des gleichen Gedankens, vielleicht um das Hin- und Herwandeln der Braut zu illustrieren.

2) 1. Zwischenstrophe. *Sulamith wird von allen Seiten zum Tanz eingeladen.*

Zu I B. 2. Vorstrophe. *Beschreibung der unteren Hälfte der Braut* (bis zur Taille). — a. Die edeln Linien der Füße und Hüften (7, 2). b. Das herrliche Rund des Schoßes und Unterkörpers (7, 3).

2. Gegenstrophe. *Beschreibung der oberen Hälfte der Braut.* — a. Brust, Hals und Augen erinnern an spielende Gazellen, an einen Turm von Elfenbein, an zwei Teiche, wie sich deren viele vor Hesebon finden (7, 4—5[c]). b. Nase, Haupt und Haar erinnern an ein majestätisches Gebirge: an einen Gebirgsvorsprung, an einen Gebirgsstock, an einen Höhenwald (7, 5[d]—6).

Zu I C. a. Während die Braut auf den Bräutigam zuschreitet, besingt sie der Chor als eine Dattelpalme, als ein Weinspalier (7, 7—8). b. Der Bräutigam empfängt sie huldvoll: „Ja, deine Datteln und Trauben genieße ich mit Freuden, du bist mir ein Arom, ein süßer Trank“ (7, 9—10[a]). c. Die Braut erwidert hochbeglückt: „Möge diesen Trank mein Geliebter nur immer verkosten; verbunden mögen wir immer sein in vollkommener Liebe“ (7, 10[b]—11).

Zu II. 3. Vorstrophe. *An deiner Seite will ich immer sein.* — a. Mit dir werde ich aufs Land gehen, die Natur zu genießen (7, 12—13[a]). b. Wir werden nach den Reben sehen und nach den Granaten und auch meine Mutter besuchen (7, 13[b–e]). c. Ja, in meiner Mutter Haus will ich dir besonders große Freuden bereiten (7, 14).

3. Gegenstrophe. *Wie ein Bruder sollst du mir werden.* — a. Wie einen Bruder will ich dich umarmen (8, 1). b. Wie einen Bruder werde ich dich einführen in meiner Mutter Haus und dich bewirten (8, 2). c. O wie glücklich bin ich doch jetzt bei dir! In vertraulichster Weise läßt sich mein Geliebter zu mir herab! Möge kein Unberufener mir diese kostbare Stunde verkürzen! (8, 3—4.) — Man beachte, wie beinahe

aufdringlich stets betont wird, daß es sich um die ideale Seite der Liebe handelt. Der Bräutigam ist ein Bruder (so hier), die Braut ist seine Schwester (so 4, 8 bis 5, 1).

### IV. Schlußbemerkungen.

1. Der erste Teil des Stückes besteht aus drei fast ganz gleichen Teilen von ungefähr acht (d. i. 9, 8 und 7) Zeilen: 6, 11 bis 7, 1; 7, 2—6; 7, 7—11. Der zweite Teil besteht aus zwei genau gleichen Teilen, aus zwei Sechszeilern 7, 12 bis 14; 8, 1—4. Es herrscht also überall die größte Regelmäßigkeit.

2. In der zweiten Zwischenstrophe ist die enge Verbindung ihrer drei Glieder bemerkenswert, indem jedesmal der folgende Redner die Worte des Vorgängers aufgreift und kunstvoll weiterführt. Etwas Ähnliches haben wir schon früher in dem Zwiegespräch 1, 15 bis 2, 3 beobachtet.

## Das sechste Lied (8, 5—14).

### Die Heimholung der Braut.

### I. Textkritik.

**8, 5$^{cde}$.** Die Suffixe der zweiten Person sind alle mit P als weiblich zu punktieren, also: עוֹרַרְתִּיךְ, חִבַּלְתִּךְ, עִנַּתְךְ, יְלָדַתְךְ. Auch LXX, Aquila, Symmachus, V können so verstanden werden.

### II. Erläuterungen.

**8, 5$^{a}$.** Heute — wohl am Tage nach den Ereignissen des vorigen Liedes — begibt sich Salomon mit seiner Braut zum Haus ihrer Mutter, um sie von ihren Brüdern als seine Gattin freizukaufen und sie definitiv in seinen Palast zu sich zu nehmen. Die beiden sind begleitet von den Freunden des Bräutigams (V. 13$^{a}$) und sicher auch von den Freundinnen der Braut. In der Umgebung des Hauses der Braut denkt sich der Dichter viele Leute gegenwärtig. Sie erblicken schon von weitem das Paar, wie es von der Stadt her das Tal hinauf-

kommt. Alles fragt erstaunt: „Was ist das doch für ein Paar?“ (8, 5$^{ab}$.) In der Phantasie des Dichters wird die Wohnung der Braut zu einem Jerusalem und die Talniederung, durch die hinauf das Brautpaar seinen Weg nimmt, zur Steppe vor Jerusalem. Und so nimmt die Frage der Zuschauer die Form an: „Wer ist diese, die da heraufsteigt von der Steppe her?“ (Vgl. 3, 6.) — 8, 5$^{c}$. Braut und Bräutigam sind nahe beim Haus angekommen. Wir belauschen ihr Gespräch. Der Bräutigam erblickt in unmittelbarer Nähe der mütterlichen Wohnung den Apfelbaum oder den Obstbaum, unter dem er die Braut zum ersten Male kennen lernte; vgl. die Erläuterungen zu 2, 3. Er erinnert die Braut an das Erlebnis: „Unter dem Baume hier habe ich dich (deine Liebe) erregt“; hier wurde der erste Grund zu unserer Lebensgemeinschaft gelegt, die jetzt ihre letzte Vervollkommnung empfangen soll. — 8, 5$^{d}$. „Dort (bei diesem Apfelbaume, in dem Hause zwischen den Bäumen hier) gebar dich deine Mutter.“ Hier wurdest du der Welt, hier wurdest du auch mir geschenkt. Welche Fülle der glückseligsten Erinnerungen birgt doch für mich dieser Ort! — 8, 6$^{ab}$. Hier spricht die Braut, wie die Symmetrie der Strophenanlage zeigt. Es dürfen also die Maskulinsuffixe der zweiten Person nicht in weibliche umpunktiert werden, wie wir in V. 5$^{cde}$ getan haben. Auch der Inhalt der Zeile paßt besser in den Mund der Braut. — Der Bräutigam hat von den Anfängen der Liebe gesprochen. Die Braut fügt ergänzend bei: „Möge die so begründete Liebe ewig währen!“ — כחותם „wie ein Siegel“ oder besser „wie mit einem (unverletzlichen) Siegel“ (Gesenius-Kautzsch § 118 f). Der Sinn ist: Verbinde mich aufs innigste mit dir! Verbinde mich mit deinem Herzen durch die Liebe, verbinde mich mit deinem Arme durch die Freundschaft, welche mich stets an ihrer Seite haben will! Versehe diese Bande mit einem festen, heiligen, unverletzlichen Siegel, das in Ewigkeit nicht gelöst werden kann und darf! — 8, 6$^{cd}$. Hier spricht der Bräutigam, wie die Symmetrie der Strophe und der Gedankengang verraten. — Auf die Bitte der Braut sagt der Bräutigam: Ja, dein Wunsch soll sich

erfüllen! Mit einem festen, ewigen Siegel verbinde ich mich mit dir, und dieses Siegel ist die Liebe. Die Liebe gibt ihren Besitz nie mehr preis (vgl. V. $7^{def}$), ebensowenig wie der Tod oder das Grab. — **8, $6^{e}$—7.** Der Bräutigam amplifiziert den eben ausgesprochenen Gedanken, daß die Liebe ewig unbeugsam sei. Sie ist ein mächtiges Feuer, das kein Wasser ersticken kann ($6^{e}$—$7^{b}$), sie ist eine Flamme Gottes, d. h. ein Feuer, das Gott facht und das deshalb niemand zu löschen vermag; keine Gewalt (8, $7^{c}$) und keine Überredung (8, $7^{def}$) beugen die Liebe. — **8, $7^{e}$.** ביתו ist, wie die strophische Gliederung zeigt, nicht Genitiv zu הון, sondern ihm koordiniert: „sein Hauswesen, all sein Vermögen". — אהבה steht konkret für „die Geliebte, Braut" (eines andern Mannes). — **8, 8—10.** Braut und Bräutigam sind ins Haus eingetreten. Der Bräutigam hat seine Bitte um Freigebung der Braut den beiden Brüdern vorgelegt (die Mutter wird vollständig vom Dichter ignoriert). Die Brüder beraten über die zu gebende Antwort, und wir belauschen diese Beratung. Der eine Bruder fragt: „Was sollen wir tun gegenüber der Werbung um unsere Schwester?" (8, 8.) Der andere antwortet: „Eine so herrliche Schwester können wir nur um einen großen Preis dahingeben" (8, 9). Die Schwester selbst macht der Beratung ein Ende mit der Erklärung: „Er hat mich erwählt, ich folge ihm" (8, 10). Hierauf bestimmt sie die reiche Entschädigung, welche die Brüder empfangen sollen (8, 11—12). Diese Reden, namentlich die der Brüder, haben das Aussehen von herkömmlichen, zeremoniellen Formeln. — In V. 9 spricht eine andere Person als in V. 8. Das verlangt die Symmetrie der Strophe. Auch der Inhalt gewinnt bei dieser Annahme. Daß in der Tat zwei Brüder vorhanden sind, wird auch in V. $12^{c}$ angedeutet. — **8, $8^{ab}$.** Die Schwester ist noch klein und hat keine Brüste. Es ist das eine bildliche Rede, welche die absolute Jungfräulichkeit und Reinheit der Braut ausdrücken soll. Sie ist unschuldig wie ein Kind. — **8, 9.** „Man soll unsere Schwester auf keinen Fall leichten Kaufes bekommen. Denn sie ist ein gar großer Schatz." Das wird durch zwei bildliche, sprich-

wörtliche Redensarten ausgedrückt. Man betrachtet unsere Schwester entweder als eine feste, geschlossene Mauer oder als eine offene Türe. Im ersten Falle geben wir ihr eine Zinne von Silber, d. h. wir legen einen hohen Preis auf sie. Im andern Falle verwahren wir sie mit den stärksten Balken, mit Zederbalken, so daß man nur unter den größten Opfern sich ihrer wird bemächtigen können. Dieses Verhalten der Brüder gereicht der Braut zur höchsten Ehre. Die Brüder wissen, daß ihre Schwester ein hohes Kleinod ist. — Die beiden Fälle, welche der Bruder unterscheidet, haben keine besondere Beziehung auf die Braut. Man kann ganz die gleichen Phrasen auf jeden beliebigen Gegenstand anwenden, den man nur um einen hohen Preis lassen will. Der Sinn der Rede ist also nicht: Unsere Schwester ist entweder eine Mauer, d. h. eine keusche Jungfrau (ein geschlossener Garten, 4, 12), oder eine Türe, d. h. eine leichtsinnige, jeder Verführung zugängliche Person. Jeder fühlt, daß eine solche Exegese wenig geschmackvoll wäre. — **8, 10.** Die Braut knüpft an das Bild von der Mauer an, welches der Bruder gebraucht hat, und gibt ihm eine Beziehung auf sich, die es in der Vorstellung des Bruders noch nicht hatte. „Jawohl, ich bin eine Festungsmauer, die jeder Gemeinheit den Zutritt verwehrt. Es ist, als wäre die Wölbung meiner Brust ein Bollwerk, hinter dem das Herz gegen jede Versuchung geschützt ist. Meine Keuschheit hat den Bräutigam entzückt. Er hat mich erwählt (und ich folge ihm)." Damit ist die Beratung geschlossen. — **8, 11—12.** Die Kaufsumme wird von der Braut festgestellt. Sie vergleicht sich mit dem Weinberge Salomons in Baalhamon. Wie Salomon dort von jedem Hüter oder Pächter 1000 Sekel erhält und 100 Sekel dem Pächter verbleiben (V. 12c), so sollen auch die bisherigen Hüter der Braut (die beiden Brüder) je 100 Sekel erhalten, die Braut selbst aber soll als ein edler Weinberg, der seinem Besitzer 1000 Sekel (d. i. den reichsten Gewinn) abwirft, in Salomons Besitz übergehen. — Jdt 8, 3 (LXX) wird eine Stadt Βαλαμών, ebd. 4, 4 (LXX) Βελμέν, ebd. 7, 3 (LXX) Βελβαίν

(al. Βελθέμ; Vulgata: Belma) genannt. Diese Städte sind vielleicht untereinander und mit unserem בעל המון identisch. Dann läge Baalhamon in Samaria in der Nähe von Dothain. Denn Judiths Mann wurde begraben (Jdt 8, 3), ἐν τῷ ἀγρῷ τῷ ἀναμέσον Δωθαΐμ καὶ Βαλαμών (al. Βελαμών). Den Hügel Dotan findet man auf der Karte etwa 35° 15′ östlich von Greenwich in 32° 24′ nördlicher Breite. In dieser Gegend, etwas nordöstlich von Dotan ganz in der Nähe (südlich) von Dschenin, findet sich heute ein Tal und eine Ruine mit dem Namen Bel'ame, die man mit יִבְלְעָם (4 Kg 9, 27) oder בִּלְעָם (1 Chr 6, 55) in Verbindung bringt. Wie sich dieses Ἰεβλαάμ zu Βαλαμών verhält, ist unklar. Manche halten sie für identisch. Aber die totale Verschiedenheit der hebräischen Namensformen läßt das nicht zu. — **8, 12**ᵃ. „Mein Weinberg, der mir gehört, steht zu meiner Verfügung", wie der Salomons zu Salomons Verfügung steht. — שלי ist Verstärkung des Suffixes in כרמי. Auch 1, 6 nennt die Braut sich einen Weinberg. — לפני „zu meiner Verfügung" (Gn 24, 51 u. ö.). — **8, 12**ᶜ. „Zweihundert (Sekel seien) den Hütern seiner Frucht", d. i. den Brüdern, die bisher Sulamiths Reinheit beschützt und sie in strenger Zucht gehalten haben; vgl. 1, 6. Der Dual ist wohl so zu verstehen, daß zwei Brüder vorhanden sind, von denen jeder 100 Sekel erhält, d. i. den Zehnten von dem, was Salomon zufällt. — Die 100 und 1000 Sekel, mit denen Sulamith verglichen wird, sind Bild für jeden hohen und mehr als hohen Wert. Die ganze Kaufverhandlung, die sich an die semitischen Hochzeitsgebräuche anlehnt, ist nur eine Illustration für den unvergleichlichen Wert hoher weiblicher Tugend und Keuschheit. — Wir mögen annehmen, daß der Bräutigam sofort den Brüdern ihren verdienten Lohn entrichtet hat. — **8, 13—14.** Mit Begeisterung nimmt der Bräutigam jetzt seine Braut in Empfang. Nun gehört sie ihm vollständig und für immer. Er nennt sie voll Entzücken sein Vöglein, das in den Gärten singt. Er will sich berauschen am Klang ihrer Stimme. Auch die Freunde des Bräutigams, die mit ihm hinausgegangen, sind von Jubel erfüllt. Auch sie wünschen, daß die festliche Stimmung durch

ein Lied Sulamiths ihre Vollendung und Weihe empfange. Natürlich entspricht die Braut diesen Wünschen. Auch sie fühlt in sich den unwiderstehlichen Drang, den Gefühlen ihres Herzens in einem Liede Luft zu machen. Sie singt, und ihr Lied ist eine Einladung an den Bräutigam, mit ihr hinauszueilen durch die Fluren und nur der Liebe zu leben. Das Hohelied schließt hier. Aber wir wissen, daß der Bräutigam ihrer Bitte entsprochen hat. Er kann seiner in schwerer Prüfung bewährten (5, 2—16) Braut nichts mehr versagen. Ihr Glück ist besiegelt (8, 6) auf ewig. — Glückselig alle, welche die Reinheit und Tugend lieben gleich dieser Braut und in der Prüfung ihrem Gott die Liebe und Treue bewahren! Sie werden die Krone ewigen Lebens empfangen und in ewiger Liebe mit ihrem Schöpfer und Gott vereint sein.

## III. Analyse.

Das Lied hat zwei Teile:

I. Der Gang der beiden zum Hause der Braut (1. Strophenpaar).

II. Die Verhandlungen im Hause (drei Strophen).

Zu I. 1. Vorstrophe. *Wechselgespräch auf dem Wege.* — a. Dort steht der Baum und das Haus, das ist die gesegnete Stätte, die dich mir geschenkt hat (8, 5). b. Was hier grundgelegt wurde, soll Bestand haben für alle Ewigkeit (8, $6^{a-d}$).

1. Gegenstrophe. *Der Preisgesang der Liebe.* — a. Die Liebe ist ein unauslöschliches Feuer (8, $6^{e}$—$7^{b}$). b. Keine Gewalt und keine Überredung können die Liebe beugen (8, $7^{c-f}$).

Zu II. A. *Die Beratung der Brüder* (Zwischenstrophe). — a. Was sollen wir tun? (8, 8.) b. Eine so ausgezeichnete Schwester dürfen wir nur für den höchsten Preis hingeben (8, 9). c. Er hat mich erwählt; sein eigen muß ich werden (8, 10).

B. *Die Bestimmung der Kaufsumme* (letztes Strophenpaar).

2. Vorstrophe. Ich gleiche dem Weinberge Salomons in Baalhamon, dessen Pächter je 100 Sekel Gewinn haben.

2. Gegenstrophe. Der Bräutigam gibt den Brüdern als Hütern des Weinberges eine glänzende Belohnung. Die Braut singt darob ein hochfreudiges Lied und folgt dann dem Bräutigam, um an seiner Seite ein nie endendes Leben der Liebe und Freude zu führen.

## IV. Schlußbemerkungen.

1. Nach dem Gesagten besteht das Lied aus zwei Vierzeilern (8, 5—6$^{d}$; 8, 6$^{e}$—7), denen zwei Sechszeiler (8, 8—10; 8, 11—14) folgen.

2. Von den fünf Strophen sind die erste, die mittlere und die letzte Wechselgespräche.

3. Einige Beachtung verdienen gewisse Züge, die unser Lied mit dem ersten gemeinsam hat. In beiden ist das elterliche Haus der Braut Schauplatz der Erzählung von Anfang bis zu Ende, in beiden wird der Apfelbaum an diesem Hause direkt oder indirekt erwähnt (2, 3 5; 8, 5). in beiden werden wir mit den Brüdern der Braut bekannt gemacht (1, 6; 8, 8—10), in beiden nennt die Braut sich „mein Weinberg“ (1, 6; 8, 12). — Auch mit dem dritten Liede zeigt sich hier Verwandtschaft, indem beide mit der gleichen Frage beginnen (3, 6: 8, 5). — Durch diese Äußerlichkeiten sollen die Beziehungen, welche unser Lied nach der Anlage des ganzen Buches zum ersten und dritten hat, deutlicher markiert und zur Anschauung gebracht werden. Vgl. Proleg. VII, 9—10.

# DAS HOHELIED.

1, 1 Das Hohelied, von Salomon.

## Das erste Lied (1, 2 bis 2, 7).

**Die erste Begegnung der Liebenden (das Keimen der Liebe).**

Strophenbild: [4, 4—4] — [3, 3—6—3, 3].

### 1. Vorstrophe (Braut)[1].

1, 2 Laß mich kosten den Kuß deiner Freundschaft! (3
denn süßer als Sinnengenuß ist deine Liebe. (3
3 Du gleichst dem süßen Duft der Arome, (3
wie ein kostbares Arom ergötzt schon dein Name, (3
ja, du verdienst der Jungfrauen Liebe. (3

4 Nimm mich mit dir! laß uns eilen! (3
führe mich, o König, in deine innersten Gemächer! (3
Da wollen wir jubelnd uns deiner freuen, (2
deine Liebe hoch preisen über allen Sinnengenuß, (3
ja, mit Recht wirst du geliebt. (2

### 1. Gegenstrophe (Braut).

5 Gebräunt zwar bin ich, doch lieblich, (3
ihr Töchter Jerusalems, (3
Gleich den Jungfrauen Cedars, (2
gleich einer Salmäerin. (2

6 Schaut nicht darauf, daß ich so bräunlich bin, (3
mich hat die Sonne gefärbt. (2

[1] Die kleinen Zahlen am Schlusse der Stichen bezeichnen die (wahrscheinliche) Anzahl der tontragenden Wörter, d. h. der Metren oder Hebungen.

Meine Brüder waren strenge gegen mich, (3
sie schickten mich, ihren Weinberg zu besorgen, (3
da konnt' ich nicht hüten meine Gestalt. (3

1. Zwischenstrophe (Wechselgesang).

7 (Braut:) Sage mir, du, den meine Seele liebt: (3
Wo weidest du? (3
Wo lagerst du am Mittag? (2
Daß ich nicht umherfragen muß (3
bei den Herden deiner Freunde! (2

8 (Bräutigam:) Willst du mich treffen, schönste der Frauen, (3
so ziehe nur den Spuren der Schafe nach, (3
Und weide deine Zicklein (2
in der Nähe der Schäfer! (2

2. Vorstrophe (Bräutigam).

9 Dem Edelgespanne an Pharaos Prunkwagen (3
siehst du gleich, meine Freundin. (2
10 Lieblich stehn deinen Wangen die Schildlein, (3
deinem Halse das Korallenband. (2
11 Goldne Schildlein werd' ich dir schenken, (3
mit Silberpünktchen geschmückt. (2

2. Gegenstrophe (Braut).

12 Der König auf seinem Diwan ruhend (3
ist mir eine Narde voll köstlichen Duftes. (3
13 Mein Geliebter ist mir ein Myrrhentäschlein, (3
wie man es birgt an seiner Brust. (2
14 Eine süße Edeltraube ist mein Geliebter mir, (3
in den Weinbergen Engaddis gereift. (2

2. Zwischenstrophe (Wechselgesang).

15 (Bräutigam:) Schön bist du, meine Freundin, (3
schön gar sehr mit den Augen gleich [muntern] Täubchen! (4
16 (Braut:) Und schön bist du, mein Geliebter, (3
ganz holdselig auf dem Polster frisch und grün! (3
17 (Bräutigam:) Ja, in einem Palast wohnen wir, ihn stützen
und die Wandlung füllen rings Cypressen. (2 [Zedern, (3

2, 1 (Braut:) O, ich bin nur ein Krokusblümlein auf der Saronsau, (3
eine Lilie in [stillem] Tale! (2

2 (Bräutigam:) Gewiß, eine Lilie unter Disteln, (2
das ist unter den Jungfrauen meine Freundin! (2

3 (Braut:) Und ein edler Fruchtbaum unter Wildlingen, (3
das ist unter den Jünglingen mein Geliebter! (2

3. Vorstrophe (Braut).

In seinem Schatten sitz' ich nun mit Lust, (3
und seine Frucht mundet mir so süß. (3

4 Er führt mich in die Gemächer der Wonne, (3
ruft mich seine Liebe zu genießen. (3

5 Stärkt mich mit Rosinen, (2
erquickt mich mit Früchten, (2
denn ich werde krank vor Liebe! (3

3. Gegenstrophe (Braut).

6 Seine Linke legt er auf meine Schulter, (3
und seine Rechte umarmt mich. (2

7 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, (4
bei den Gazellen, bei den Hinden der Flur. (3
Beunruhigt nicht, störet nicht, (2
bis die Liebenden von selbst sich trennen! (2

## Das zweite Lied (2, 8 bis 3, 5).

**Das wechselseitige Sichaufsuchen der Liebenden (das Wachstum der Liebe).**

Strophenbild: 4, 4—8—4, 4.

1. Vorstrophe (Braut).

2, 8 Horch, mein Geliebter! seht, da kommt er! (4
springt über die Berge, hüpft über die Hügel (4

9 Gleich der Gazelle, (3
gleich dem jungen Reh! (2

Schon steht er vor unserm Hause, (4
späht durchs Fenster, blickt durchs Gitter; (4

10 Mein Geliebter hebt an und spricht zu mir: (3
„Steh auf, meine Freundin, (3
meine Schöne, komm herfür!“ (2

1. Gegenstrophe (Bräutigam).

11 Sieh nur, der Winter ist weg, (3
der Regen ist fort, ist gegangen, (3
12 die Blumen sprießen auf der Flur; (3
Die Singvögel sind nun wieder da, (3
und das Girren der Turtel hört man draußen. (4

13 Der Feigenbaum läßt schwellen seine Knospen, (3
und die Reben duften in voller Blüte: (3
Steh also auf, meine Freundin, (3
meine Schöne, komm herfür! (2

1. Zwischenstrophe (Wechselgesang).

14 (Bräutigam:) Du meine Taube in des Gesteines Ritzen (3
im Versteck der Felsenwand! (2
Laß mich schauen dein Antlitz, (2
laß mich hören deine Stimme! (2
Denn deine Stimme ist süß, (2
und dein Antlitz ist lieblich. (2

15 (Beide:) Fanget uns die Füchse (3
mit den jungen Füchslein! (2
Sie schaden den Trauben, (2
und unsere Trauben sind schon in der Blüte. (2

16 (Braut:) Sehr gefällt mir mein Geliebter; auch ich gefalle ihm, (3
ich bin sein Liliengarten, seine Lust; (2
17 Bis [am Abend] der Tag sich kühlt, (3
und die Schatten fliehen, (2
Tummle dich [mit mir], mein Geliebter, gleich der Gazelle, (4
gleich dem jungen Reh umher auf den duftigen Bergen! (4

2. Vorstrophe (Braut).

3, 1 Abends auf meinem Lager (2
suche ich, den meine Seele liebt —, (3
ich suche ihn und finde ihn nicht. (2
2 Ich will aufstehen, in der Stadt umherforschen, (3
auf Märkten und Straßen. (2

Suchen will ich, den meine Seele liebt, — (3
ich suche ihn und finde ihn nicht. (2
3 Mich treffen die Wächter auf ihrem Umgange: (4
„Den meine Seele liebt, habt ihr ihn nicht gesehen?“ (3

2. Gegenstrophe (Braut).

4 Kaum bin ich an ihnen vorüber, (3
da finde ich ihn, den meine Seele liebt, (3
ich halte ihn fest und lasse ihn nicht. (2
Ich bringe ihn in meiner Mutter Haus, (3
in ihr Gemach, die mich geboren. (2

5 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, (4
bei den Gazellen, bei den Hinden der Flur: (3
Beunruhigt nicht, störet nicht, (2
bis die Liebenden von selbst sich trennen! (2

## Das dritte Lied (3, 6 bis 5, 1).

Der Ehevertrag (der Wasf des Bräutigams auf die Braut).

Strophenbild: [5, 5—14] — [5, 5—(6—3, 3)].

1. Vorstrophe (Volk).

3, 6 Wer ist diese, die da kommt in der Steppe, (3
in Rauchsäulen gehüllt, (2
Umräuchert von Myrrhen und Weihrauch (3
und allen Spezereien des Krämers? (3

7 Das ist ja Salomons Sänfte! (3
sechzig Mannen rings herum (3
aus Israels Mannen, (2
8 Alle führend das Schwert, (3
erfahren im Kampfe, (2
Jeder mit dem Schwert an der Hüfte (3
zum Schutze gegen nächtliche Gefahr. (2

1. Gegenstrophe (Volk).

9 Einen Tragthron ließ sich fertigen der König Salomon (4
aus Holz vom Libanon. (2

10 Die Füße ließ er fertigen aus Silber, (3
die Lehnen aus Gold. (2
Der Sitz ist von Purpur, der Wandbeleg Buntstickerei, (4
ein Geschenk der Töchter Jerusalems. (3

11 Kommt und schauet, ihr Töchter Sions, (4
den König Salomon (2
Mit der Krone, womit ihn gekrönt seine Mutter (3
für den Tag seiner Verlobung, (2
für den Tag seiner Herzenswonne. (3

1. Hälfte der 1. Zwischenstrophe (Bräutigam).

4, 1 Ja, du bist schön, meine Freundin, (3
ja, du bist schön! (2
Deine Augen [lugen] wie [muntere] Täubchen (2
hinter dem Schleier hervor. (2
Dein Haar wogt gleich den Ziegenherden, (3
die am Galaad herab sich lagern. (3

2 Deine Zähne sind eine Herde frischgeschorner Lämmer, (3
die aus der Schwemme steigen, (2
Zwillinge sind sie alle, (2
und keinem fehlt die Schwester. (2

3 Eine Purpurschnur sind deine Lippen, (3
lieblich ist dein Mund. (2
Wie des Granatapfels Streifen glüht deine Wange (3
hinter dem Schleier hervor. (2

2. Hälfte der 1. Zwischenstrophe (Bräutigam).

4 Dein Hals gleicht einem Turme Davids, (3
der Mauerkränze trägt, (2
Wo tausend Schilde dran hangen, (4
die Wehr der Helden. (3

5 Deine Brust ist voll Leben (2
gleich einem Paar von Rehen, (2
Gleich Gazellenzwillingen, (2
die spielen auf blumiger Flur. (2

6 Bis [am Abend] der Tag sich kühlt (3
und die Schatten fliehen, (2
Möcht' ich hinaus mit dir in die duftigen Berge, (3
auf die balsamischen Hügel. (2
7 Alles ist schön an dir, meine Freundin, (3
keine Makel ist an dir! (2

2. Vorstrophe (Bräutigam).

8 Komm vom Libanon, Braut, (3
komm vom Libanon, steige nieder! (3
Verlaß den Gipfel des Amana, (3
den Gipfel des Sanir und Hermon, (3
Die Höhlen der Löwen, (2
die Berge der Panther! (2

9 Du hältst mein Herz gefangen, Schwester, (2
Braut, du hältst mein Herz gefangen (2
Mit jedem deiner Blicke, (2
mit jedem der Schildlein an deinem Halsgeschmeide! (3

2. Gegenstrophe (Bräutigam).

10 Wie köstlich ist deine Liebe, (2
Schwester Braut! (2
Viel süßer ist deine Liebe als aller Sinnengenuß, (3
ein Arom ist sie, duftiger als alle Balsame. (3

11 Honigseim träufeln (2
deine Lippen, Braut, (2
Honig und Milch (2
birgt dein Mund, (2
Und Duft atmen deine Gewande (2
gleich dem Dufte des Weihrauchs. (2

2. Zwischenstrophe (Bräutigam).

12 Ein verschlossener Garten bist du, Schwester Braut, (3
ein verschlossener Garten, ein versiegelter Born: (3
13 Hier sprossen im Lusthain Granaten (3
und köstliche Früchte, (2

Harze und Narden, (2
14 Narde und Safran: (2

Gewürzrohr und Zimt (2
und alle Weihrauchstauden, (2
Myrrhe und Aloe (2
und all die feinsten Balsame: (2
15 Ein Born im Garten bist du, (2
ein Brunn frisch sprudelnden Wassers, 3
ein Quell des Libanon! (2

3. Vorstrophe (Braut).

16 Erhebe dich, Nordwind, (2
komme Südwind! (2
Weht über meinen Garten, (2
daß seine Balsame fließen! (2
Komm, mein Geliebter, in deinen Garten (3
und genieße seine köstliche Frucht! (3

3. Gegenstrophe (Bräutigam).

5, 1 Ich komme in meinen Garten, (2
Schwester Braut, (2
und pflücke meine Myrrhe und meinen Balsam! (3
Ich koste meine Wabe und meinen Honig, (3
trinke meinen Wein und meine Milch! (3
Feiert ein Festmahl, meine Genossen, (2
nehmet den Wein und freuet euch, meine Freunde!

## Das vierte Lied (5, 2 bis 6, 10).

Die Leiden der Liebe (der Wasf der Braut auf den Bräutigam).

Strophenbild: 6, 6—[4—6, 6—4]—6, 6.

1. Vorstrophe (Braut).

5, 2 Ich schlafe, aber meine Liebe bleibt wach: (3
horch! mein Geliebter! schon pocht er! (3
„Öffne mir, meine Schwester, meine Freundin, (3
meine Schönste, du Makellose! (2

Denn mein Haupt ist naß vom Nebel, (2
und meine Locken perlen in der Nachtkühle." (3

3 „Ich habe mein Kleid abgelegt, (2
ich muß es wieder anziehen! (2
Ich habe meine Füße gewaschen, (2
ich muß sie wieder beschmutzen!" (2

4 Seht, da streckt mein Geliebter die Hand durchs Gitter, (4
wie wird mein Herz doch tief bewegt für ihn! (3

1. Gegenstrophe (Braut).

5 Ich gehe meinem Geliebten zu öffnen, (4
es träufeln Myrrhe meine Hände (3
und meine Finger Edelmyrrhe (3
Auf die Riegel des Schlosses. (2

6 Ich öffne meinem Geliebten, (3
doch mein Geliebter ist weg, ist fort, (3
mir stockt darob der Atem. (3

Ich suche ihn und finde ihn nicht, (2
ich rufe ihn, aber er gibt keine Antwort. (2

7 Mich treffen die Wächter auf ihrem Umgange, (4
sie schlagen mich, verwunden mich, (2
sie reißen mir den Schleier ab, (3
Die Wächter der Mauern. (2

1. Zwischenstrophe (Wechselgespräch).

8 (Braut:) Ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems, (4
wenn ihr meinen Geliebten treffet: (2
So wollet ihm doch sagen, (3
daß ich vor Sehnsucht nach ihm verschmachte. (3

9 (Jungfrauen:) Was hat denn dein Geliebter vor andern
du schönste der Frauen? (2 [Geliebten, (3
Was hat denn dein Geliebter vor andern Geliebten, (3
daß wir ihn erkennen mögen? (2

2. Vorstrophe (Braut).

10 Mein Geliebter ist hell und rot, (3
ausgezeichnet unter Tausenden. (2

11 Sein Haupt ist das reinste Gold, (3
die wallenden Locken sind rabenschwarz. (4 [Teiche, (4
12 Seine Augensterne sind [blaue] Täubchen über einem
wo in Milch sie sich baden, die sie rings umfließt. (4

13 Sein Wangenbart ist wie Balsambeete, (3
die würzige Sprossen treiben. (2
Sein Lippenbart duftet gleich einem Liliengarten, (2
er träufelt Edelmyrrhe. (3
6, 3 Sehr gefällt mir mein Geliebter; auch ich gefalle ihm, (3
ich bin sein Liliengarten, seine Lust. (2

2. Gegenstrophe (Braut).

5, 14 Seine Finger sind goldene Zeiger (3
(mit Ringen) reich an Tharsissteinen. (2
Sein Leib ist ein Bildwerk aus Elfenbein, (3
(der Gürtel) bedeckt mit Saphiren. (2
15 Seine Schenkel sind weiße Marmorsäulen (3
auf goldnem Fußgestelle. (3

Seine Gestalt ragt wie der Libanon, (3
großartig wie die Zedern. (2
16 Er ist ein Kelch voll Süßigkeit, (2
alles an ihm ist Lieblichkeit. (2
So ist mein Geliebter, so mein Freund, (2
ihr Töchter Jerusalems! (2

2. Zwischenstrophe (Wechselgespräch).

6, 1 (Jungfrauen:) Wohin mag denn dein Geliebter gegangen
du schönste unter den Frauen? (3 [sein, (3
In welche Richtung hat sich dein Geliebter gewandt, (3
daß wir ihn mit dir suchen! (2

2 (Braut:) In seinen Garten ist wohl mein Geliebter gegangen, (3
zu den Balsambeeten, (2
Um sich im Garten zu ergötzen, (2
um Lilien zu pflücken. (2

3. Vorstrophe (Bräutigam).

6, 4 Herrlich bist du, meine Freundin, wie Thersa, (4
glanzvoll wie Jerusalem, majestätisch wie ein Kriegs-
5 Wende deine Augen von mir ab, (3 [heer, (4
denn sie tun mir Gewalt an. (2
Dein Haar wogt gleich den Ziegenherden, (3
die am Galaad herab sich lagern. (2

6 Deine Zähne sind eine Herde von Lämmern, (3
die aus der Schwemme steigen, (2
Zwillinge sind sie alle, (2
und keinem fehlt die Schwester. (3
7 Wie des Granatapfels Streifen glüht deine Wange (3
hinter dem Schleier hervor. (2

3. Gegenstrophe (Bräutigam).

8 Sechzig Königinnen zwar hab' ich (3
und achtzig Nebenfrauen, (2
Jungfrauen auch sonder Zahl, (2
9 Doch nur eine ist meine Schönste, die Makellose, (3
Sie, der Mutter über alles teuer, (2
ihre Lieblingstochter. (2

Zeigt sie sich den Jungfrauen, so verkünden sie ihr Lob, (3
die Königinnen und Nebenfrauen rühmen sie: (3
10 „Wer ist's, die da aufgeht gleich der Morgenröte, (3
schön wie der Mond, (2
glänzend wie die Sonne, (2
Majestätisch wie ein Kriegsheer?" (2

## Das fünfte Lied (6, 11 bis 8, 4).

### Die Freuden der Liebe (der Brauttanz).

Strophenbild: [(3, 3—3)—4, 4—7]—6, 6.

1. Vorstrophe (Braut).

6, 11 Zum Nußgärtchen bin ich hinabgestiegen, (3
mich zu freuen am jungen Grün den Bach entlang, (3

Zu schauen, ob schon die Rebe sproßt (3
und die Granaten blühn: (2
12 Plötzlich stoße ich da (3
auf die Hofwagen des Fürsten. (3

1. Gegenstrophe (Braut).

Zum Nußgärtchen bin ich hinabgestiegen, (3
mich zu freuen am jungen Grün den Bach entlang,
Zu schauen, ob schon die Rebe sproßt (3
und die Granaten blühn: (2
Plötzlich stoße ich da (3
auf die Hofwagen des Fürsten.

1. Zwischenstrophe (Wechselgespräch).

7, 1 (Hof:) „Komm her, komm her, Sulamith!“ (3
„komm her, komm her, wir wollen dich schauen?“ (3
(Braut:) „Was wollt ihr denn an Sulamith schauen?“ (3
„was wollt ihr denn an Sulamith schauen?“ (3
(Hof:) „Den Kriegestanz!“ (2
„den Kriegestanz!“ (2

2. Vorstrophe (Hof).

7, 2 Wie schön sind deine Füße in den Sandalen, (3
hehre Fürstin! (2
Die Linien deiner Hüften sind ein Kunstwerk, (3
die Schöpfung von Meisterhänden. (3

3 Dein Schoß ist gerundet wie der Festpokal, (3
worin den Gästen den Wein man mischt. (2
Dein Leib wölbt sich gleich dem Weizenhaufen (3
auf der Tenne in blumiger Flur. (2

2. Gegenstrophe (Hof).

4 Deine Brust ist voll Leben gleich Rehen, (3
gleich Gazellenzwillingen, (2
5 dein Hals ist ein Turm von Elfenbein. (3
Deine Augen sind wie die Teiche von Hesebon (3
vor den Toren dieser volkreichen Stadt. (3

Deine Nase gleicht einem Vorsprung des Libanon, (3
von wo Damaskus in Sicht man hat. (3
6 Dein Haupt ist ein Karmel, (3
sein Haarwald dunkel wie Purpur — (3
Könige werden gefangen in deinen Locken. (3

2. Zwischenstrophe (Wechselgespräch).

7 (Hof:) Wie bist du schön, wie bist du herrlich, (4
du Liebenswerte, du Wonnige! (2
8 Dein Wuchs gleicht der Dattelpalme (4
und deine Brust ist ein Spalier süßen Weines. (2

9 (Bräutigam:) Ich denke, die Palme ersteige ich, (3
und ihre Datteln genieße ich! (2
[Die Liebe] deiner Brust mundet mir süß (2
gleich den Trauben am Rebstock! (2
Dein Atem gleicht dem Dufte edler Früchte (3
10 und dein Mund einem Kelche köstlichen Weines! (3

(Braut:) Sanft möge er meinem Geliebten hinunterfließen, (3
über Lippen und Zähne gleitend! (3
11 Sehr gefällt mir mein Geliebter, (2
auch er sehnt sich nach mir allein. (2

3. Vorstrophe (Braut).

12 Wohlan, mein Geliebter, (2
wir werden aufs Land gehen! (2
Des Nachts werden wir in den Gehöften bleiben, (2
13 dann frühmorgens zu den Weinbergen aufbrechen! (2

Wir werden nach den Reben sehen, wie sie sprossen, (3
ob sich öffnen die Gescheine, (2
ob die Granaten blühn, (2
Werden dort [auch zur Mutter gehn und] die Liebe pflegen! (3

14 Da hauchen ihren Duft die Liebesäpfel (3
und all die köstlichen Früchte auf dem Türgesims, (2
heurige und ältere, (2
Die für dich, Geliebter, ich aufgespart! (3

3. Gegenstrophe (Braut).

8, 1 Ja, du sollst mir werden wie der Bruder, (3
der mit mir an der Mutter Brust lag! (3
Find' ich dich draußen, so darf ich dich umarmen, (3
niemand wird drum mich verachten! (3

2 Ich werde dich [als Bruder] führen, dich bringen (2
zum Hause der Mutter, die mich erzogen! (3
Ich werde dich tränken mit würzigem Weine, (3
mit meinem Granatenmost! (2

3 „Seine Linke legt er auf meine Schulter, (3
und seine Rechte umarmt mich! (2
4 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, (4
beunruhigt nicht, störet nicht, bis die Liebenden von
selbst sich trennen!“ (4

## Das sechste Lied (8, 5—14).

### Die Heimholung der Braut.

Strophenbild: 4, 4—[6—3, 3].

1. Vorstrophe (Wechselgesang).

8, 5 (Volk:) Wer ist diese, die da kommt in der Steppe, (3
gelehnt auf ihren Geliebten? (2
(Bräutigam:) Unter dem Fruchtbaum hier gewann ich dich, (3
hier am Hause, wo dich gebar deine Mutter, (3
wo dich gebar, die dir das Dasein schenkte. (3

6 (Braut:) Lege mich fest wie mit einem Siegel an dein Herz, (3
fest wie mit einem Siegel an deinen Arm! (2
(Bräutigam:) Jawohl, unveränderlich wie der Tod ist die
unbeugsam wie das Grab die Neigung. (3 [Liebe, (3

1. Gegenstrophe (Bräutigam).

Ihre Gluten sind Feuergluten, (3
eine Gottesflamme: (2
7 Fluten von Wasser vermögen nicht (3
auszulöschen die Liebe. (2

Ströme selbst reißen nicht fort die Liebe, (2
und böte ein Mann seine ganze Habe, (2
all sein Vermögen für [des andern] Braut, (2
Verachtung und Entrüstung träfen ihn. (3

Zwischenstrophe (Wechselgesang).

8 (Ein Bruder:) Eine kleine Schwester haben wir, (3
sie hat noch keine Brüste. (2
Was sollen wir tun mit unsrer Schwester, (2
wenn man um sie wirbt? (2

9 (Der andere Bruder:) Ist sie eine Mauer, (2
setzen wir rings oben eine Zinne von Silber. (4
Ist sie eine Türe, (2
verrammeln wir sie mit Zederbohlen. (3

10 (Braut:) Gewiß, eine Mauer bin ich, (2
und meine Brust ist ein Bollwerk. (2
Drum habe ich in seinen Augen (3
Gnade gefunden. (2

2. Vorstrophe (Braut).

11 Einen Weinberg besitzt Salomon, (3
in Baalhamon. (2
Er hat den Weinberg den Pächtern übergeben — (3
jeder entrichtet für den Ertrag (3
tausend Sekel Silber —, (3
12 Auch ich habe einen Weinberg zu vergeben. (3

2. Gegenstrophe (Wechselgesang).

(Braut:) [Mein Berg mit] tausend Sekel sei dein, o Salomon, (3
je hundert gib den beiden, so gehütet seine Frucht! (3
13 (Bräutigam:) Du [Vöglein], das in den Gärten wohnt, meine
laß uns hören deine Stimme! (2 [Freunde lauschen, (4
(Braut:) Eile [mit mir], mein Geliebter, gleich der Gazelle, (4
gleich dem jungen Reh über die duftigen Berge! (4

220.08
B 478

39824

HONTHEIM, JOSEPH
AUTHOR

Das Hohelied Übersetzt u. Erklärt
TITLE BS 13:4

| DATE LOANED | BORROWER'S NAME |
| --- | --- |
| | STORAGE - COSA |

39824